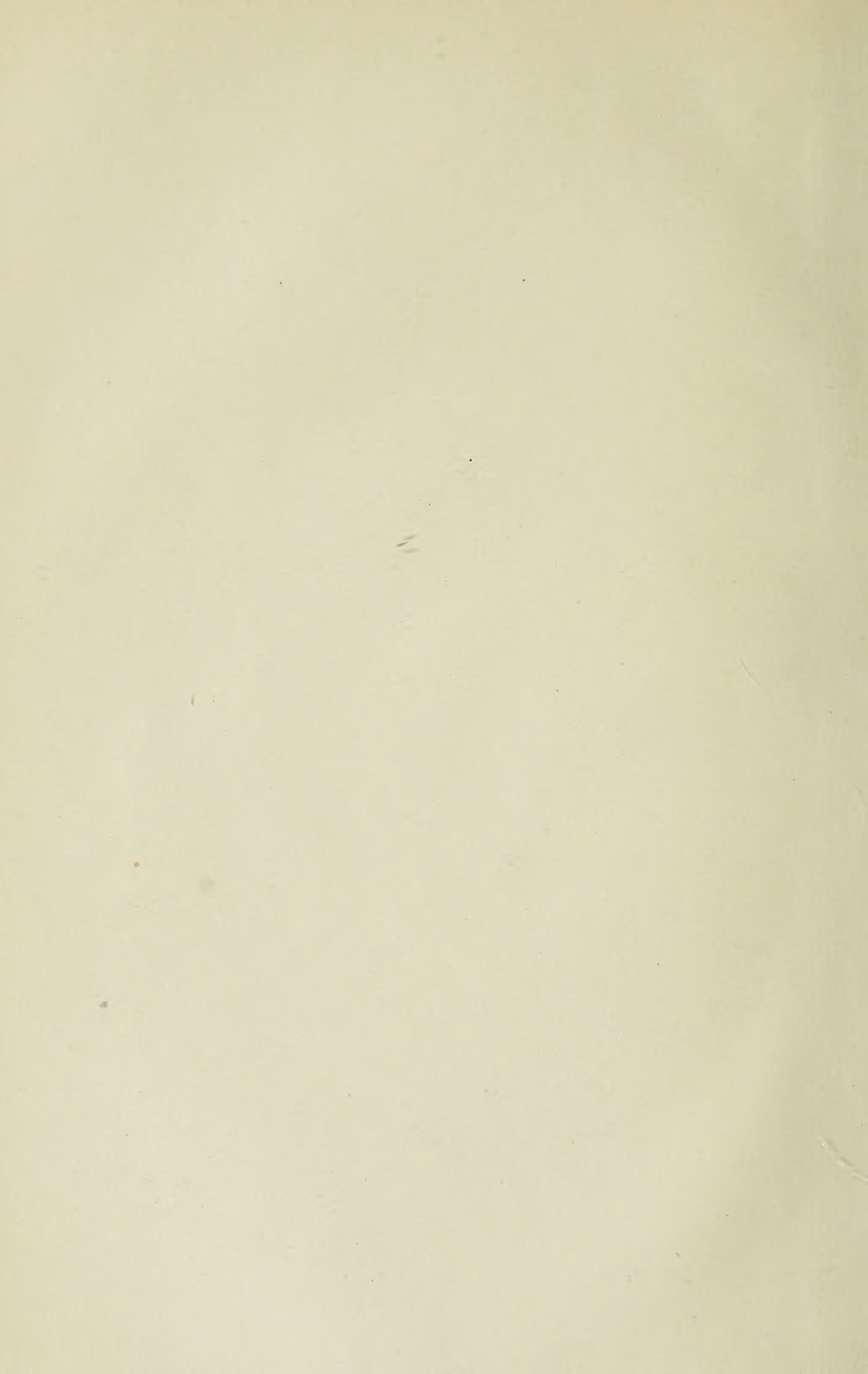






Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgegeben

von

Berthold Litzmann
Professor in Bonn.

XXII.

Dr. Edgar Groß: Die ältere Romantik und das Theater.

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voß
1910.

Die ältere Romantik und das Theater.

Von

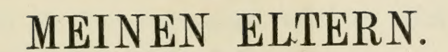
Dr. Edgar Groß

Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1910.





Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.



MEINEN ELTERN.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit handelt hauptsächlich von den Theorien über das Theater. Der biographische Teil dieser Abhandlung lehnt sich im wesentlichen an anerkannte Werke über Theatergeschichte an, da der Verfasser seine Hauptaufgabe eben in der Darstellung der Theorien sah.

Mein hochverehrter Lehrer, Herr Prof. Dr. Max Herrmann, auf dessen Anregung diese Abhandlung entstanden ist, begleitete sie mit stets förderlichen Ratschlägen, wie er mir namentlich auch mancherlei Quellen zugänglich machte. Ihm spreche ich hier meinen herzlichsten Dank aus!

Zu besonderm Dank bin ich ferner dem Meister deutscher Schauspielkunst, Herrn Geheimrat Friedrich Haase, verpflichtet, der mir liebenswürdigst in einem Gespräch über Tieck den Schatz seiner Erinnerungen öffnete.

Endlich habe ich einer Anzahl von Archiven für wertvolle Unterstützung zu danken. Die Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Dresden überließen mir Handschriften Tiecks zur Einsicht. Tiecksche Regiebücher der Dresdener Zeit machte mir die Generaldirektion der Königlichen Hoftheater zu Dresden zugänglich; für gütige Bemühungen danke ich hier besonders den Herren Hofrat Dr. Zeiss und Kanzleirat Frenzel. Ebenso vergönnte mir die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin Zutritt in ihre Bibliothek, doch konnte ich dort nur wenige Materialien finden.

Charlottenburg, im Mai 1909.

E. G.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil. Die Romantiker und das Theater ihrer Zeit 4

Zweiter Teil. Die romantischen Theorien über Schauspielkunst und Bühne 33

Erstes Kapitel. Die Theorie vor der Romantik und der Übergang in die neue Zeit 33

Zweites Kapitel. Die ästhetische Bestimmung der Theaterkunst . . 39

Drittes Kapitel. Die kulturelle Bedeutung des Theaters 50

Viertes Kapitel. Der Schauspieler 55

Fünftes Kapitel. Über Bühne, Dekoration und Kostüm 74

Sechstes Kapitel. Organisation 107

Siebentes Kapitel. Repertoir, Publikum, Kritik 110

Schlußkapitel. Ausblick 114

Abkürzungen.

Kr. Schr. = Ludwig Tieck, Kritische Schriften. Leipzig 1848.

Schr. = A. W. Schlegel, Gesammelte Werke von Böcking. Leipzig 1846—47.

N. = Novalis gesammelte Schriften, hrsg. von J. Minor. Jena 1907.

Einleitung.

Der Spaziergänger, der durch die Straßen der Hauptstadt geht und bald hier bald dort vor dem Schaufenster eines der zahlreichen Buchhändlerläden stehen bleibt, muß schon in kurzer Zeit mit Verwunderung bemerken, einen wie großen Teil der ausgelegten Bücher zahlreiche Neuausgaben romantischer Werke und literarhistorische, ästhetische Studien über diese Epoche ausmachen. Er betritt den Laden; sogleich fällt ihm im Katalog wieder eine Fülle romantischer Titel in die Augen. Und laut erschallt in dem geistigen Getriebe der Stadt überall der Ruf: Wir leben in einer neuromantischen Epoche! Die Herrschaft des engherzigen Naturalismus ist abgelöst durch das freie Gefühl, das den Thron der Poesie bestiegen hat. Das 19. Jahrhundert schließt sich zu einem Ring zusammen, in dem die Strömung seiner ersten Jahrzehnte bei der Wende in das neue Jahrhundert frisch belebt erwacht. — Die Zahl der Untersuchungen, die die Berechtigung dieses Vergleiches zu begründen oder anzuzweifeln versuchen, ist sehr groß.

Jedes Jahrhundert nimmt den Geist einer vergangenen Zeit in sich auf, aber es nimmt ihn nicht bloß auf — es bildet ihn um, wie er dem Charakter der eigenen Individualität paßt, sei es, daß es ihn verbildet, sei es, daß es ihn produktiv weiter bildet. Aus der Unklarheit, mit der man stets der eigenen Epoche gegenüber stehen muß, bildet sich das starke Verlangen heraus, eine andere Zeit als Beispiel, als Norm gewissermaßen zu suchen, aus der man einen Maßstab zur Schätzung der eigenen Zeit gewinnen kann. Will man aber zwei Dinge oder Strömungen vergleichen oder gar das Wesen der einen an dem der andern messen, so ist es notwendig, sich zunächst über die eigentliche Natur jener aufgenommenen Strömung klar zu werden. Will man prüfen, ob

wir in einer neuromantischen Zeit leben, so muß man prüfen: was verstehen wir überhaupt unter Romantik? Und so hat man das literarische Zeitalter, dem diese Benennung zuteil geworden ist, zu einem beliebten Gebiet literarhistorischer Untersuchungen gemacht und die Frage zu lösen gesucht, ob und wie sich das romantische Wesen dem Beschauer als ein ausgesprochenes Ganzes darstellt. Da hier, häufiger als sonst, Dichtkunst aus der Theorie entspringt, so geht man auch auf diesen Urquell zurück und untersucht das Gebäude ästhetischer Theorien während der Romantik im Hinblick auf die daraus entspringende Poesie und Kunst überhaupt.

In der Mehrzahl neigt man dahin, für die sogenannte ältere Romantik einen bestimmten Einheitszug geltend zu machen, entgegen den Ansichten, die auch hier nur ein wirres Chaos erblicken, während man wohl fast einstimmig die jüngere Romantik tatsächlich als den „locker gefügten Sternhaufen“ ausgibt.[1] Ob man berechtigt ist, in dem älteren Kreis von einer einheitlichen Grundanschauung in Hinsicht der Kunst- und Weltbetrachtung zu sprechen, kann sich nur aus der Untersuchung der einzelnen Gebiete ergeben. Von einem romantischen Drama als solchem darf man wohl sprechen und versteht darunter die Auflösung des streng geschlossenen Stils zur Formlosigkeit oder Formfülle, die Einfügung lyrischer Elemente und die Verwendung des Übernatürlichen, Wunderbaren, Ironischen oder Bizarren. Auch das Drama entspringt in der Romantik, besonders in der älteren, aus der Theorie. Eine Theorie des Dramas muß aber notwendig auf eine dramaturgische Untersuchung seiner Mittel und Wirkungen Rücksicht nehmen, sie muß die Darstellung beobachten, also sich auch der Bühne zukehren. Und in der Tat bedeutet das Ende des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt in der Theaterkultur, da die feurige Begeisterung für diese wirklichkeitsersetzende Kunst in den romantischen Kreisen reiche Nahrung fand.

Die lebhafte Aufmerksamkeit, die sich seit Gottscheds und Lessings Zeiten dem Theater zugewendet hatte, war über das bloß poetische Interesse am Drama auch auf Bühne und Schauspielkunst übergegangen. Nicht nur die praktische Ausbildung

---

[1] Vgl. die Darstellungen bei Gervinus, Haym, Brandes, Ricarda Huch u. a.

war gefördert, auch eine Theorie der Schauspielkunst war besonders durch Diderots und Lessings genial verwandte Tätigkeit im 18. Jahrhundert geschaffen worden, die als Grundlage für eine fruchtbare Weitergestaltung jederzeit bestehen bleiben konnte. Goethe hatte sie in der Form seines klassizistischen Idealismus nicht lebenskräftig ausgebaut. So schien das Zeitalter, das jetzt seine lebhafte Teilnahme der Bühne zuwendet, berufen, auch die Theorie dieser Kunst fortzuführen.

Und doch gibt es eine eigentliche Theatertheorie der Romantik nicht, nicht einmal in dem älteren Kreis. Jene Verkündigung des absoluten Einheitszuges, den einige gerade für diese Zeit auffinden wollten, wird an der Bühnenanschauung zu nichte. Wohl stimmen Ansichten hier und da überein, aber von einer einheitlichen Entwickelung zu sprechen ist man nicht berechtigt.

Untersuchungen über das Theater geben strenggenommen nur Ludwig Tieck und A. W. Schlegel. Ein paar Bemerkungen theaterphilosophischer Art finden sich bei Novalis, weniges bei Solger, während die übrigen Romantiker dieses Kreises beim reinen Impressionismus stehen bleiben. Der umfassendste Theoretiker in diesem Gebiet bleibt auf jeden Fall Tieck. Daraus erklärt es sich, daß seine dramaturgischen Anschauungen schon gesonderte Darstellungen erfahren haben,[1] aber niemals ist der Versuch gemacht, sie nun auch aus dem Zusammenhang mit dem romantischen Zeitalter und seiner romantischen Persönlichkeit zu erklären. Für ihn und die Genossen soll ein Versuch zur Lösung dieses Problems durch vorliegende Arbeit gemacht werden. Daß Tieck dabei im Vordergrunde stehen wird, ist nach dem Gesagten natürlich. Ist er doch auch der einzige, der mit dem Theater in praktische Berührung trat. Um die Bühnenkritik zu verstehen, ist es erforderlich, zunächst über den Zustand des damaligen deutschen Theaters Aufklärungen zu geben. Tiecks Neigung zur Bühne entflammte in der frühesten Jugend, er erhielt sie sich bis in das späteste Alter. Wie an einem Spiegelbilde kann man daher in seinem Leben deren Entwickelung in den letzten Jahrzehnten vor und in den ersten Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende beobachten.

---

[1] H. Bischoff, Ludwig Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897. — O. Kaiser, Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg. Dissertation. Leipzig 1885.

Erster Teil.

Die Romantiker und das Theater ihrer Zeit.

„O Müßiggang, Müßiggang, du bist die Lebensluft der Unschuld und der Begeisterung; dich atmen die Seligen, und selig ist, wer dich hat und hegt, du heiliges Kleinod, einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb.“ Mit diesen für ihn selbst charakteristischen Worten bezeichnet Friedrich Schlegel, der Mann der „gastronomischen Unmäßigkeit“, die Grundstimmung der ganzen älteren Romantik: den ästhetischen Quietismus. Aus einem Mißverständnis der Schillerschen idealen Ruhe, des olympischen Spieles abgeleitet, entstand er unter dem Einfluß mannigfacher Zeitströmungen. Reaktion und Despotismus unterbanden damals auf sozialem und politischem Gebiete jede freie Tätigkeit, die die Kräfte der Persönlichkeit stählen konnte. „Der Edelmann ist der Herr seiner Leibeigenen, der Hausvater Tyrann seiner Familie gegenüber; aller Enden strenge Justiz und keine Gerechtigkeit. Keine wirklich großen Aufgaben für den Einzelnen, daher kein Platz für das Genie.“ Überdies schätzte man Passivität in politischer und sozialer Hinsicht weit höher als den Versuch, etwa gegen die reaktionäre Wirklichkeit sich aufzulehnen. Man wollte derartige Fragen überhaupt nicht aufwerfen, viel weniger sie beantworten. Von dem Kraftverbrauch der Sturm- und Drangperiode noch ermattet, sehnte man sich nach Ruhe; keiner fühlte sich berufen, Probleme der großen Gesellschaft, des Staatswesens zu lösen, sondern über das Problem des Einzelmenschen nachzudenken.

Nicht der Einzelne soll sich der Masse einordnen, um seine Tätigkeit mit anderen zur Gesamtwirkung zu verbinden; er soll sich im Gegenteil von lästiger Verbindung loslösen, um sein Ich freier entfalten zu können. Die Bahn der Entwickelung zum Individualismus ist vorbereitet durch die eigentliche Richtung des

18. Jahrhunderts, die Romantiker streben dem Ziele jetzt leidenschaftlich zu. Dazu kam für sie das Moment der Überlieferung, das hier als zweite Ursache mitwirkt.

Goethe, aus dem das Zeitalter den Grund seiner Anschauungen schöpfte, hattte ein Beispiel von dem Recht der genialen Persönlichkeit geliefert. Er gab den neuen Menschen die Mittel, als Bevorzugte der Menschheit sich gegen philiströse Beschränktheit der alten Zeit aufzulehnen. Schon hatte auch er das beschauliche Leben im Kampf mit der „rohen“ Wirklichkeit dargestellt und für jenes Partei ergriffen. „Die neue Formel war gefunden, die schlechterdings sagte: das Subjekt hat recht.“ Sie wurde ein „Talisman der neuen Schule“, den man mit besonderer Liebe in den Romanen nach Wilhelm Meisterschem Beispiel verwendete.[1]

Was aber Goethe noch vermieden hatte: die Verbindungsfäden mit dem tätigen Leben ganz zu durchschneiden, taten jetzt die einseitigen Romantiker. Goethe schien ihnen auf das Ideal des für sich stehenden, in sich abgeschlossenen Ichs hinzuweisen, und nur allzu willig folgten sie ihm auf dem neuen Pfad, ohne zu sehen, daß sie auf einen Irrweg geraten. Der aber führte sie in das Land der Weltentfernung, in dem Friedrich Schlegels Lob des Müßigganges als Evangelium angesehen werden konnte, — in dem die geistige Verbindung mit indischem Quietismus als höchste Stufe erreicht wurde.

Das Ich, dem die erfrischende Quelle des tätigen Lebens geraubt wurde, hätte sich bald selbst verzehren müssen. Ein kraftloses Ästhetentum machte sich denn auch in der Folge breit, und nur die genialen Vertreter dieser Weltanschauung konnten, der Wirklichkeit entrückt, ihre Welt der Sehnsucht mit erhabeneren Gedanken erfüllen. Noch aber blieb der Gegensatz zwischen Leben und Phantasie bestehen; man fühlt ihn als Last und möchte sich davon befreien. Wo aber lag das ferne Reich, in dem alle Zwiespälte sich zur Harmonie auflösten? Schiller hatte es in dem Ideal gefunden, und ihm folgend erheben die Romantiker jetzt die Poesie zum Himmelreich, in dem nicht die Masse, sondern das Recht der Subjektivität regiert, das die Fichtesche Wissenschaftslehre verkündet hatte.

---

[1] J. O. E. Donner, Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. Dissertation. Helsingfors 1893.

Die neue Kunst wird für ihre Jünger Offenbarung des ganzen Universums. Natur, Leben und Poesie sind nur eins, also jede Kunstäußerung ist Äußerung des Lebens. Die Vermischung aller Zweige menschlicher Geistestätigkeiten ist ein notwendiges Ergebnis. „Alle Kunst soll Wissenschaft und alle Wissenschaft soll Kunst werden“ ruft Fr. Schlegel seinem Kreis im „Lyceum“ zu (Lyc. 115), und Religion und Kunst zu einem inneren Erlebnis zu verbinden, ist das Ziel der Strömung, die von Wackenroders „Herzensergießungen eines Klosterbruders“ auf den mitarbeitenden Tieck und auf Novalis übergeht.[1] Aber weiter dehnt sich nun die Grenzverwischung auch auf die einzelnen Gattungen dieser Universalpoesie aus. Zwei Arten von Dichtungen gibt es, in denen sich die Formen aller andern zur Gesamtwirkung verknüpfen können: neben dem Roman die dramatische Poesie. Drama und Theater hängen aber auf das engste zusammen, der Weg zur Bühne war von hier aus nicht mehr weit. Eine Art von Kreislauf ist damit beendet. Zu dem Leben, dem man soeben entflohen war, kehrt man auf diesem Wege zurück. Aber nicht zu dem Leben an sich, nur zu einem Scheinleben. Die Wirklichkeit war dem romantischen Geiste ja zu rauh gewesen. Auf dem Theater war es, als sähe man sie hinter einem verklärenden Schleier wieder erscheinen, als könne man „alle Szenen des Menschenlebens“ hier in poetischer Erfüllung durchleben. Die wechselnden Bilder des Theaters riefen eine phantasievolle Erregung des Gefühls hervor. Phantasie und Gefühl — das waren ja aber die letzten Urquellen der Romantiker. In ihrem Sinne machen sie sich den Satz Schillers zu eigen: Alles Äußere auf dem Theater sei nur ein Symbol des Wirklichen.[2]

Das klare Streben nach reformatorischer Tätigkeit hatte einst Lessing zum Theater geführt, indem er hier das bewegte Leben suchte, weil er es in Wirklichkeit gefunden hatte. Wie unendlich verschieden war sein Weg von dem dieser tatenlosen Grübler! Immerhin mußte leidenschaftliche Anteilnahme an einer Kunst in ihr lebhafte Bewegung hervorrufen.

Schon waren im ganzen Reich Nationaltheater gegründet.

---

[1] Hierzu vgl. Helene Stöcker, Zur Kunstanschauung des XVIII. Jahrhunderts. Von Winckelmann bis zu Wackenroder. Palaestra XXVI.

[2] Schiller, Vorrede zur Braut von Messina. Werke, Goedeke 1872. XIV.

Und ist auch bis heute noch keine Bühne entstanden, wie sie den Absichten des Hamburger Kritikers entsprochen hätte, das Bemühen war jedenfalls anerkennenswert und förderlich. Hamburg, Wien, Mannheim u. a. Orte besitzen jetzt ihre „Nationalbühnen". Zeitungen und Journale widmen einen großen Teil ihrer Aufgabe dem Theater.[1] Die Hauptstadt der preußischen Monarchie wird eine Zentrale für Fragen des Theaters. Welcher Gegensatz gegen den trostlosen Zustand des Schauspiels unter Friedrich II., als Lessing nach Berlin kam! Jetzt öffnen jene feingeistigen, jüdischen Salons ihre Tore auch dem Schauspieler und erheben ihn damit aus der untergeordneten Sphäre in den Stand gesellschaftlicher Gleichberechtigung. Und solche Sammelpunkte für ästhetische Diskussionen, wie sie die Salons der Henriette Herz oder Rahel Levin darstellten, sind für jede geistige Entwickelung von unschätzbarem Wert. Wie eng die Verbindung zwischen Salon und Bühne gewesen sein muß, beweist die baldige Ausbreitung des jüdischen Elements unter dem Schauspielerstand,[2] beweisen noch mehr Rahel Levins feinsinnige Erörterungen über Theaterkunst.[3]

Neben Goethe bildete hier einen gemeinsamen Gegenstand der Bewunderung das Spiel J. J. F. Flecks am Berliner Theater. Wie man für das Verständnis des Weimarer Dichters wirkte, so trat man für die Anerkennung dieses genialen Mimen ein.

In der Mitte der 90er Jahre erhielt in jenen Kreisen auch ein junger Student Zutritt, der sich seit kurzem durch dichterische Produktionen bekannt gemacht hatte. Es war Ludwig Tieck. Von den Studienaufenthalten in Halle, Göttingen, Erlangen soeben zurückgekehrt, suchte er engere Fühlung mit den literarischen Kreisen seiner Vaterstadt zu gewinnen. Eine künstlerisch verwandte Neigung mußte ihn besonders in die jüdischen Salons ziehen. Seit seiner Kindheit war er ein begeisterter Bewunderer Flecks. Was er fühlte, konnte hier also nur neue Nahrung finden.

Das Geschick hatte ihm wohl gewollt, als es fügte, daß seine ersten Eindrücke vom Theater mit einer außerordentlichen Blüte der Berliner Bühne zusammengefallen waren. Von den nach-

[1] Tieck, Einleitungen zu den „Dramaturgischen Blättern". Kr. Schr. III u. IV.

[2] Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipz. 1904.

[3] Rahel Levin, Briefe. Berlin 1834.

haltigen Wirkungen der Jugendzeit erfüllt, setzt er noch in den kritischen Altersschriften dem Theater der 80er Jahre das lebendigste Denkmal, seine Größe zu der reinen Verklärtheit eines Ideals erhebend. Ein enger Zusammenhang seiner Theorien mit der Bühne dieser Epoche scheint damit gesichert.

Es war mehr als das begeisterte Erlebnis eines jugendlich fühlenden Gemütes, als der Knabe Ludwig dem Königlichen Schauspielhause in der Behrenstraße seine ersten Besuche abstatten durfte. Weihevolle Stunden übernatürlicher Poesieoffenbarung, die von da an in dem ganzen Leben des Romantikers hervortreten und nicht ohne Bedeutung für den Kritiker bleiben konnten, machen ihn mit den Werken Goethes, Schillers und Lessings frühzeitig bekannt.[1] Das Geheimnisvolle der ersten Berührung mit der Bretterwelt steigert sich aber in dem phantasievollen Knaben zum Ungeheuerlichen, als ihn die magnetischen Kräfte eines genialen Bühnenkünstlers umspannen und so gefangen halten, daß sie wie ein befruchtender Samen auf alle späteren Theatertheorien nachgewirkt haben müssen. Ja, nur zu wohl läßt sich der tiefe Eindruck Johann Friedrich Flecks auf das junge Gemüt auch späterhin verfolgen. An ihm sucht er exemplifizierend seine Forderungen an die Schauspielkunst wiederholt zu entwickeln, und der Genius der Berliner Bühne wird auf diese Weise ein Musterbeispiel romantischer Anschauung über Schauspielkunst, in der Erinnerung seine fortwirkende Kraft noch bis zu Arnims Pariser Erzählungen über das Theater bewahrend. Den Zauber der Persönlichkeit mußte die ganze Umgebung des Künstlers, das gerade von ihm verjüngte Schauspielwesen, noch stärker hervorheben. Und von Berlin geht die Romantik entweder aus, oder sie findet doch hier einen wichtigen Stützpunkt. Wenigstens bildet sich Tieck in seinen Mauern zum theatralischen Lehrmeister der Schule aus.

Hanswurstspiele, Seiltänzerkunststücke, Reste des „starken Mannes“ als Rivalen des deutschen Schauspiels, dieses selbst auf die roheste Schaulust berechnet, im Kampf mit der fran-

---

[1] Ein allerdings nur fragmentarisches Verzeichnis, das der Dichter von den ersten Aufführungen, denen er beiwohnte, sich anlegte, befindet sich unter dem handschriftlichen Nachlaß der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Abgedruckt ist es bei E. A. Regener, Der junge Tieck. Dissert. Rost. 1903.

zösischen Oper, Gleichgültigkeit eines großen Königs, Reste der längst überlebten Prinzipalwirtschaft: so war der Zustand des Berliner Theaters unter Friedrich II. Aber notwendige Entwickelungen erzwingen sich schließlich auch äußere Durchsetzung. Die innere Entfaltungskraft der Bühne seit Lessing und der Neuberin hatte, immer weiter um sich greifend, es endlich auch erreicht, daß das Theaterwesen in der preußischen Hauptstadt einer nachdrücklichen Unterstützung, von seiten des Staates zumal, für würdig befunden wurde. Glücklich begegneten sich in der Folgezeit die Fortschritte des deutschen Schauspiels mit Döbbelins 1775 begonnener Direktion, die sich strebend bemühte, und mit des neuen Königs persönlichen Neigungen. Nicht nur den Platz des Wirkens wechselte man, als 1786 in dem bisherigen Haus der französischen Komödie am Gendarmenmarkt das Berliner Nationaltheater eröffnet wurde; in das neue Gebäude zog auch eine neue Kunst ein. Wenige Jahre vorher hatte Flecks Erscheinen eine bedeutsame innere Wandlung in den schauspielerischen Zuständen Berlins hervorgerufen. Auch Döbbelin war gescheitert. „Als Schauspieler durch seine Haupt- und Staatsaktionsmanieren unleidlich“, unfähig die Anregungen der neuen Zeit mit wahrem künstlerischen Geschmack zu verwenden, machtlos schließlich gegen die mächtigen Blutsfeinde Oper, Ballet und Spektakelstück, suchte er wie alle seine Vorgänger in dem Singspiel sein Heil. In einen Zustand tiefer Stagnation fällt daher plötzlich Flecks Auftreten, wie ein leuchtendes Meteor die tiefe Nacht durchziehend. Von Gotha ausgehend, in Schröders Schule gebildet, verließ er Hamburg, als die Direktion des Meisters unter den ungünstigen äußeren Verhältnissen von ihrer Höhe herabsank, und kam im Mai 1783 an die Berliner Bühne. Wie geschaffen unmittelbar zu wirken, systemlos, nur geniale Gewalt, erfüllte er das Theaterleben mit ungeheurer Energie, riß er Darsteller und Publikum zu der erwähnten Begeisterung fort. Nur wenig bedeutet es, daß Döbbelin durch die neuen Direktoren Ramler und Engel abgelöst wurde; in Wahrheit war Fleck, der neue Regisseur, die wirkende Kraft. Engels Tätigkeit war insofern nicht ganz ergebnislos, als er, nach Stileinheit strebend, darauf bedacht war, ein festes Personal zu erhalten und auszubilden. Auch das künstlerische Glaubensbekenntnis des Verfassers der „Ideen zu einer Mimik“: die Natür-

lichkeitsrichtung, war geeignet, den Boden für eine freiere Blüte der Schauspielkunst zu schaffen. Mit Fleck war sie bereits gekommen. Denn trotz aller „romantischen" Willkürlichkeiten, die wir an dem Künstler feststellen müssen, ging der belebende Impuls von seiner reinen Natürlichkeitsrichtung aus. Und darum schaute noch der alternde Tieck mit Verehrung auf ihn zurück, wie des Dichters Schüler Friedrich Haase, später selbst ein Meister der Natürlichkeitskunst, mir von ihm erzählte.

Würdevoll und heroisch muß nach verschiedenen Zeugnissen schon die äußere Erscheinung Flecks gewesen sein. Nur mit intuitiver Begeisterung konnte er spielen; eine Rolle mußte mit seinem Naturell innerlich übereinstimmen: vermochte sie ihn nicht zu erwärmen, so konnte er sie auch nicht darstellen. Gewaltsamkeit und überströmende Kraft führten die großen Wirkungen herbei, die „den Zuschauer mit dem Bangen wie vor einem nahenden Gewitter" erfüllten. Und in der Vermischung dieses Dämonischen, Grauenhaften mit dem Poetischen, Klangvollen lag nach Tieck sein Genie. Er übersah auch die Gefahren, die ein so ganz auf reflexionsloses, begeistertes Fühlen gerichtetes Spiel mit sich bringen konnte: die Gefahren der Launenhaftigkeit, die E. Devrient hervorhebt; „sie war die sehr unangenehme Kehrseite einer Genialität, die sich auf die Inspiration des Momentes stellte."[1] Aus geringfügigen Ursachen konnte er Laune und Stimmung verlieren und dann eine Rolle ganz fallen lassen oder mit ihr Spielereien treiben. „Es war eine gangbare Äußerung in Berlin: man wisse nie, wenn man ins Theater gehe, ob man den großen oder den kleinen Fleck zu sehen bekomme, und selbst seine größten Verehrer konnten oft den Unwillen nicht zurückhalten."

Tieck erwähnt diese Züge nicht. Ein psychologischer Grund macht ihn zu dem unbeschränkten Bewunderer der Fleckschen Genialität: zwischen ihm und seiner Art bestand eine ausgesprochene Harmonie; das Poetische und Dämonische sind die Grundzüge auch des romantischen Dichters, besonders in den Jugendjahren.

Tieck fand sich selbst in Fleck wieder, wie er sich zur gleichen Zeit in den wunderbaren Stücken Shakespeares und

---

[1] Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Neuausgabe in zwei Bänden von H. Devrient. Berlin 1905. I 532.

Holbergs, in der Phantasiewelt des Don Quichote zu finden glaubte. Wie Fleck werden auch diese drei Genien Führer seiner geistigen Entwickelung. Shakespeare, den er in Berlin in der Eschenburgschen Übersetzung kennen lernte, wird die Grundquelle aller seiner dramaturgischen und theatralischen Studien; Cervantes führt ihn zu den spanischen Dramatikern und Holberg lehrt ihn schon früh, wie die Bühne sich auf der Bühne selbst verspotten kann, damit fruchtbaren Boden für jene romantische Ironie schaffend, die dem ganzen Schaffen Tiecks so verhängnisvoll werden sollte. Indem er aber von Shakespeare und den Spaniern ausgeht, trifft er mit der gemein-romantischen Auffassung des Dramas zusammen, denn auch der Kritiker der Schule, A. W. Schlegel, schöpft hier für seine Theorien das Bedeutendste.

Von den Freunden allen unterscheidet Tieck sich aber durch die leidenschaftliche Hingabe an das Theater, die keiner im gleichen Maße besaß. Ein gemeinsamer Zug zum Theoretisieren und Historischen mochte vielleicht entscheidend dabei mitsprechen. Und er hielt im letzten Grunde auch Tieck vom Schauspielerberuf zurück. Hatte er doch, mit der Sehnsucht nach dem Theater erfüllt, selbst mit nicht unbedeutendem mimischen Talent ausgestattet, als er Berlin 1792 verließ, sich ernstlich mit der Absicht, zur Bühne zu gehen, getragen, während Wackenroder seinen ganzen Freundeseinfluß geltend gemacht zu haben scheint, um ihn davon abzubringen.[1] Er siegte vereint mit der wahren Natur des jungen Studenten. Bis dahin mit den eigenen Produktionen ganz im Geiste der bürgerlich-sentimentalen Trauerspiele, der Ritterstücke und der wunderbaren Welt Shakespeares stehend, wirft er sich in Göttingen plötzlich in einen Strom theoretischer Studien über das englische Drama, die ihn besonders zu Ben Jonson und den andern Dramatikern der Shakespeare- und Vorshakespearezeit führen. Ein weiter Blick in das englische Theater scheint ihm hier eröffnet zu werden, denn als Frucht der Studien tritt die Sturmbearbeitung mit dem Aufsatz „Über Shakespeares Behandlung des Wunderbaren“ vier Jahre später ans Licht der Welt (1796). Die einleitende Abhandlung ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Einmal spricht er schon hier den später noch schroffer vertretenen Gedanken aus, Shakespeare müsse man

---

[1] K. von Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. 4 Bde. Breslau 1864.

eigentlich in ungekürzter Form auf die Bühne bringen. Dann erwähnt er bereits das Prinzip der Täuschung als Absicht des Dramas, indem er den Nachweis zu führen versucht, Shakespeares Wunderbares sei nur deswegen so vollkommen behandelt, weil wir die Illusion durch Steigerung als solche vergessen und das Übernatürliche als natürlich ansehen: offenbar die erste Vorausahnung des theoretischen Prinzips von der Täuschung der Bühne und der Natürlichkeitsrichtung. Noch aber steht es ganz hinter der romantischen Bevorzugung des Phantastischen zurück. Was er bei Fleck bewunderte, das reizte ihn hier bei Shakespeare: die Darstellung der „Leidenschaften bis in ihre feinsten Schattierungen", die „Geheimnisse der Nacht" und die „fürchterlichen Erscheinungen" — kurz die ganze Welt des „schönen Wahnsinns".

Schon die folgenden Jahre bringen ihm theatralische Einsichten in reicherer Fülle. Von Schröders Ruf bei dem zweiten Göttinger Aufenthalt lebhaft ergriffen, holt er noch einmal die alten Bühnenabsichten hervor, um sie wiederum auf Wackenroders flehentliche Bitten beiseite zu legen. Jedenfalls wird er es bei dem folgenden Besuch in Hamburg nicht unterlassen haben, die Kunst des Meisters zu bewundern.[1] Vorläufig überwiegt aber doch noch die Verehrung für Fleck. Als Gegenstand der Begeisterung findet er ihn, wie geschildert, in dem Rahel Levinschen Kreise, in den er, nach Berlin zurückgekehrt, eingeführt war (1794), vor, und die lebhaften Erörterungen über Theaterleben in dem geistreichen Salon mögen ihm mancherlei neue Gesichtspunkte erschlossen haben. Mit der Entwickelung erwacht aber hier auch schon das Element, das später ganz in den Vordergrund treten und seine Kunsttheorie bestimmen sollte: das Element der Opposition. Als Sohn der Romantik beginnt er mit der Opposition gegen die platte Natürlichkeit, einen Ableger der Aufklärung. Das moralisierende Theater der Kotzebue und Iffland verspottet er mit humorvoller Freiheit als „Anhang des Lazaretts" in der satirischen Erzählung „Die Schildbürger" (1796).

Das richtete sich zunächst nur gegen das Drama. Zu einer offenen Kriegserklärung gegen das Publikum der Berliner Theater geht er im folgenden Jahre mit dem „Gestiefelten Kater" über.

---

[1] Ob eine persönliche Begegnung mit Schröder stattfand, ist ungewiß. Jedenfalls blieb sie ohne große Bedeutung.

Und ganz leise tönt hier zum erstenmal die Absage gegen einen falschen Bühnenzustand hervor. Nur große Veränderungen konnten diese Entnüchterung entgegen der feurigen Begeisterung der vorhergehenden Jahre möglich machen. Das eigene literarische Erlebnis und eine neue Richtung der Berliner Bühne drängten ihn zu diesem entscheidenden Schritt.

Seit dem Jahre 1795 hatte Tieck, wenn auch schon damals mit dem Aufklärungsgeist nicht mehr einverstanden, es übernommen, für des alten Nicolai „Straußfedern", eine Sammlung von Erzählungen, an denen auch Musäus mitgearbeitet hatte, Beiträge zu liefern. Bald aber der trivialen, stofflich ihm vorgeschriebenen Anekdoten und ihrer rationalistischen Behandlungsart überdrüssig geworden, fing er an, in selbsterfundenen Erzählungen mit neuem humoristisch-satirischen Tone zunächst die gleichen Gesellschaftsschäden, die auch die Aufklärung verdammte, zu ironisieren, um sich schließlich heimlich und immer mutwilliger gegen diese selbst zu wenden. Die Ironie über alle Stoffe, deren Verspottung ihm aufgegeben ist, schlägt um in Ironie gegen das lesende Publikum, um dann wenige Jahre später den höchsten Grad in den satirischen Komödien durch Verspottung des Theaterpublikums zu erreichen.

So gestimmt trat er dem Wandel der Berliner Bühne mit einer gewissen inneren Gereiztheit gegenüber. Nach zehnjähriger Dauer hatte auch Engels Direktionstätigkeit Schiffbruch gelitten. Der ehemalige Professor hatte den Mangel an technischen Kenntnissen nie ersetzen und den Rest alter Schulpedanterie nie ganz los werden können. Ratlos und unschlüssig stand er dem entstehenden Wirrwarr von Intrigen, Klatsch und Theaterskandalen gegenüber, als persönliche Neigungen Friedrich Wilhelms II. zu seiner Entlassung den letzten Ausschlag gaben. Fleck, noch an der Spitze der Regie stehend, „hatte viel zu wenig systematische Stetigkeit und moralisches Ansehen, um eine geregelte Organisation herzustellen", und ließ sich die Gelegenheit, Leiter der Bühne zu werden, entgehen. So zog am 14. November 1796 die neue Ära in das Haus am Gensdarmenmarkt, indem A. W. Iffland, den Berlinern durch Gastspiele schon bekannt, die Direktion des Nationaltheaters übernahm. Feindselig von Anfang an scheint der junge Tieck Ifflands Spiel zu betrachten, das ihm mehr zur platten Natürlichkeit der Aufklärung als zur wahren Natürlichkeit

neigte. Und doch hat in neuerer Zeit Oberländer auf Grund der Mannheimer Protokolle[1] bewiesen,[2] daß Iffland an der dortigen Bühne praktisch und theoretisch im Sinne der Schröderschen Natürlichkeitsrichtung wirken wollte. Und Tieck selbst erkennt später das Große seiner fein-komischen Rollen an; mehr sah er aber wohl schon in den 90er Jahren mit satirischem Auge die Art des Künstlers, die mit zunehmendem Alter allerdings mehr und mehr in den Vordergrund trat. Als sophistische Virtuosenkunst hat man das Spiel bezeichnet, das sich aus vielen kleinen Einzelzügen zusammensetzte, die, jeder für sich treu beobachtet, ohne Vereinigung zu einem höheren Ganzen blieben. Vielleicht fürchtete der Dichter schon jetzt die raffinierte Theatralik, zu der diese Elemente bei minderer Begabung führen mußten: er fürchtete die Ifflandsche Schule, ein Verderbnis der deutschen Schauspielkunst und seinen späteren Blutsfeind.

Böttigers berüchtigte Kritik[3] hatte gerade diese Schwächen als geniale Züge hinzustellen gesucht. Als mutwillige Verspottung seiner Schrift plante Tieck den „Gestiefelten Kater"; die persönliche Satire wurde zu einer weitgehenderen Opposition. Ifflands Spiel, die rohe Schaulust des Publikums, die sich in einer neu erwachten Opernbevorzugung bewiesen hatte, blinde Dekorationswut, unverständige Theaterkritiken, das bürgerliche moralisierende Drama — alles zieht er in den Kreis dieses keck hingeworfenen Stückes, um im „Prinz Zerbino" und der „Verkehrten Welt" fast noch übermütigere Verspottungen gegen das Publikum zu richten. Gegen das Publikum — ausdrücklich ist es zu betonen, daß ihm der Angriff gegen die hochmütige Autorität falscher Kunstkenner, gegen den beschränkten Verstand zunächst das Wichtigste ist. Die eigentliche Kritik an der bestehenden Form des Theaters liegt ihm noch ferner, Iffland wird verspottet mehr, um Böttiger dabei zu treffen. Das Publikum ist schuld an allen etwaigen Mißständen. Es wäre also ungerechtfertigt, diesen Produkten der Spottlust bereits eine große

---

[1] Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. Mannheim 1890.

[2] Hans Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. 1898.

[3] K. Aug. Böttiger, Entwickelung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarer Hoftheater. Leipzig 1796.

theatergeschichtliche Bedeutung beizulegen. Den Plan zu ihrer Abfassung verdanken wir vielmehr der schon längst begonnenen Absage gegen die letzten Vertreter der Aufklärung.

Und nicht lange bleibt der Empörungskampf gegen Kotzebue und Genossen seine persönliche Sache. Die Kritiken der Schlegel, besonders August Wilhelms sind voll von Verwünschungen gegen das kotzebuesierende Drama. Ein gemeinsamer Haß führte ihn 1798 mit Tieck zusammen, nachdem er schon vorher in einer Rezension der Sturmübersetzung und des „Gestiefelten Kater“ sich zu dem Dichtergenossen bekannt hatte. Kotzebue und die Aufklärung in dem „kurzweiligen Fastnachtsspiel“ zur Jahrhundertwende nicht unberührt lassend, macht er zwei Jahre später gleich Tieck die Dichtung zum Schauplatz einer satirischen Kritik, indem er die „Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue“ errichtete.

In den Vorhof des dramaturgischen Lehrgebäudes führten uns bisher diese, besonders Tiecks satirische Ergüsse; bald sollen wir den Tempelraum selbst betreten.

Einen Augenblick scheint es zwar, als wolle sich das romantische Interesse bewußt vom Theater abwenden oder wenigstens über alle seine Forderungen erheben. In dem Zeitraum weniger Jahre erscheinen die vier romantischsten und bühnenfeindlichsten Dramen der ganzen Epoche. Von der Sehnsucht getrieben, das reine Naturempfinden zu entdecken und wiederzugeben, hatte Tieck sich schon in Nicolais Diensten auf die Volksbücher geworfen und machte nun den nahe liegenden Schritt vom naiven zum religiösen Gefühl mit, indem er, angeregt durch die Bestrebungen des in Jena ihn aufnehmenden Schlegelschen Kreises (1799), sich aufs neue dem eifrigen Studium der spanischen Dramatiker hingab. Volkspoesie verbindet sich mit der kirchlichen Poesie des Wunderbaren zu dem Ideal schrankenlosen Formenreichtums. „Genoveva“ (1799) und „Oktavian“ (1801), Werke voll lyrischer und epischer Intermezzos, setzen diese ideale Vorstellung in Wirklichkeit um, an Bühnenunmöglichkeit noch die ersten Komödien übertreffend.[1]

[1] „Genoveva“ freilich in bewußter Abwendung vom Theater infolge einer nachhaltigen Verstimmung verfaßt. Vgl. Tiecks Werke 1848. I. Einleitung.

Wie Tieck an dem spanischen Drama, so scheitert A. W. Schlegels „Jon“ an einer kalten, unschöpferischen Nachahmung der Antike. Und beide Richtungen vereinend, bringt der jüngere Bruder im gleichen Jahre (1801) das unsinnigste Konglomerat antiker und romantischer Stilarten, den „Alarcos“, hervor.

Eine seltsame Ironie möchte man es fast nennen, wenn gerade dieselben Jahre, die durch poetische Erzeugnisse für das Drama und damit auch für die Bühne verderblich wirken mußten, doch wieder dieser eins der kostbarsten und dauerndsten Güter schenkten. Von 1797—1801 ist Schlegel mit dem großem Werk seiner Shakespeareübersetzung beschäftigt. Und ein Jahr vor seiner Vollendung erscheint das erste, theoretisch bedeutsame Werk des Berliner Freundes: die „Briefe über Shakespeare“. Aus der Verstimmung heraus entstanden, verraten sie doch des Dichters nie ruhende Theatersehnsucht. Zu der Abneigung gegen die Ifflandsche Richtung war der zweite Todfeind seiner späteren Theorien: die Weimarer Schule getreten.

Das dritte Erwachen schauspielerischen Verlangens hatte ihn zu Goethe getrieben, um von ihm die Erlaubnis zum Auftreten in Weimar zu erbitten. Als der Plan wiederum fallen gelassen wurde, drängte es ihn, wenigstens Goethes Theaterleitung und Regiekunst kennen zu lernen. Er sieht die Aufführung der neu entstandenen „Maria Stuart“ (14. Juni 1800) und sein schon vorher gehegtes Mißtrauen gegen die Weimarer Bühnenkunst bestätigt sich. Statt freier Kraft, wie er sie noch von Fleck gewöhnt war, findet er ein stilisiertes Ensemble, statt natürlicher Sprechweise ein unwahres Pathos — kurz eine gewaltsame Beschränkung zur Mittelmäßigkeit. Ob er später noch Weimarer Vorstellungen beiwohnte, ist nicht festzustellen; für die Abneigung gegen die ganze Schule ist jedenfalls mit diesem Besuch der Grund gelegt. Wo er sie findet, bekämpft er in der Folgezeit die klassizistische, idealisierende Art im Gegensatz zu dem Schlegelschen Kreis.

Iffland und Weimar treiben ihn jetzt ganz der Natürlichkeitsrichtung zu. Mit der echt romantischen Flucht aus einer Stadt und dem bewegten Leben beginnend, sind die „Briefe über Shakespeare“ an einen fingierten Freund aus der Einsamkeit gerichtet, um ihn über das Wesen der Shakespeareschen Kunst aufzuklären. Des Briten Werke sind jedoch für die Bühne geschrieben und nur von dieser aus zu verstehen; so gibt der

Schreiber eine Darstellung des Shakespearetheaters, dabei kritische Streiflichter auf den nicht befriedigenden Zustand der deutschen Bühnen werfend. Wichtiger jedoch ist der Ausgangspunkt der Erörterungen; was in der Sturmvorrede begonnen und mehr angedeutet war, hat jetzt eine feste Formulierung gefunden. Die Briefe geben bestimmte Anhaltspunkte für die Tieckschen Anschauungen von der ästhetischen Bedeutung des Theaters.

Kunst und Natur sind eins, denn alle Poesie und besonders die dramatische ist nur eine Äußerung der Natur. Das Theater aber hat die Aufgabe, Wahrheit durch Illusion darzustellen, und so ist die Kunst und die Bühne Shakespeares, weil sie ganz aus der volkstümlichen Natürlichkeit geboren war, als Ideal aller Theater anzusehen. Theater = Natur durch Illusion — so also lautet die Gleichung der Tieckschen Theorie, die wir schon hier vorweggreifend kurz erwähnen müssen, weil des Dichters Verhältnis zur Bühne nun nur unter dieser Voraussetzung zu verstehen ist. Im übrigen gibt er hier zum ersten Mal eine Darstellung der Shakespeareschen Bühne und erörtert die Dekorationsfrage in jenem Zeitalter.

Wir dürfen hiernach annehmen, daß seine Theateranschauungen im wesentlichen schon jetzt abgeschlossen sind. Trotzdem vergehen mehr als zehn Jahre, bevor er wieder die Feder ergreift, um jetzt eine völlige kritische Verurteilung der deutschen Bühne vorzunehmen. Eine sichtbare Entwickelung seiner Theorien ist nicht mehr zu erkennen, höchstens wird die Erbitterung gegen die vaterländischen Bühnen von Jahr zu Jahr schärfer. „Es war stets eine Erholung für Tieck, wenn er dem steifen Ernst der großen Bühne, die er in Dresden nicht besser fand als in Berlin, entfliehen und sich an den harmlos volkstümlichen, oft auch wahrhaft albernen Spielen der Brettertheater in den Vorstädten erheitern konnte.“ Die wenigen Worte seines getreuen Biographen[1] kennzeichnen deutlich Tiecks Verstimmung gegen die Theater, so daß er sich in Dresden vor der Kunst in die Sommerbühne auf dem Linkeschen Bade flüchtet.

Hatten doch inzwischen von Jahr zu Jahr die Ifflandsche und die Weimarer Kunst an Ausdehnung gewonnen. Voll Sehnsucht nach Befreiung von der rohen Spektakelmanier der Ritter-

---

[1] Rudolf Köpke, Ludwig Tieck. Leipzig 1855. I, 296.

stücke, übersättigt mit Kotzebueschem Geiste, hatte man nur allzu gern der von Weimar ausgehenden neuen Bewegung die Tore geöffnet. Im Siegeszuge riß sie die deutsche Schauspielkunst mit sich fort, zumal ihr die Unterstützung durch das ideale Drama zur Seite stand, leider auch die wenigen Reste der wahren natürlichen Schauspielkunst unterdrückend. Soweit sie an ihre Stelle tragisches Pathos und kalte Stilisierung setzte, war ihr Eingreifen verderblich; edel ihre Absicht, soweit sie die Kunst wieder mit tieferem Gehalt erfüllen wollte. Selbst Iffland, der an der Berliner Bühne noch immer eine gewisse Natürlichkeitsrichtung zu erhalten bemüht war,[1] scheint sich besonders seit Flecks Tod (1801)[2] mehr dem Goetheschen Stil zugewendet zu haben, indem er eine „geistige Verschmelzung zwischen Weimarer und Hamburger Schule“ herbeizuführen suchte. In der letzten Zeit seiner Tätigkeit verfiel er aber dann der oben erwähnten sophistischen Spielart. Obwohl seiner Natur nach ganz für die mittleren Rollen geschaffen, spielte er doch aus einer gewissen Eitelkeit mit Vorliebe tragische Helden und führte hier die Deklamationsweise ein, die Tieck später als „tragischen Gurgelton“ bezeichnet und Devrient treffend schildert: „Sein Sprechorgan hatte wenig Klang und geringen Umfang, er war deshalb genötigt, seine Akzente, anstatt durch höhere Tonstufen, durch Dehnungen des Tones hervorzubringen, wodurch der Vortrag natürlich unkräftig und schleppend werden mußte. Und wagte er im leidenschaftlichen Ausdruck höhere Intervalle, so schlug ihm die Stimme gewöhnlich in ein kreischendes Falsett um, was in Heldenrollen geradehin die beabsichtigte Wirkung vernichtete.“[3]

Ein strenger Vertreter der Natürlichkeitskunst wie Tieck mußte ein derartiges Hinschwinden der alten Hamburger Schule mit tiefem Bedauern bemerken. Aber nicht mehr in vollkommener Übereinstimmung, wie ehemals bei der Fehde gegen die Aufklärung, befindet er sich jetzt im Kampfe gegen Weimar und Iffland mit A. W. Schlegel[4] und seinem Kreis. Zu sehr

---

[1] Wie sehr der Natürlichkeitsgeist unter den Schauspielern lebendig gewesen war, beweist das bekannte Beispiel der Unzelmann, die sich ihre jambischen Rollen wie Prosa abschreiben ließ.

[2] Der Wallenstein war seine letzte größere Rolle.

[3] E. Devrient, a. a. O. II, 103.

[4] A. W. Schlegel, Schr. IX. Leipzig 1846—47, Böcking.

bildeten sie sich an dem Geist der klassischen Poesieauffassung Jenas und Weimars fort, als daß sie nicht auch in den Fragen des Dramas und Theaters von dort beeinflußt werden sollten. Die wenigen Briefe Friedrichs[1] und Karolinens[2] mit Bemerkungen über Schauspielkunst, die gerade in diese Zeit fallen, treten August Wilhelm bei.

Reichere Erfahrungen sammelte inzwischen der künftige Dresdener Dramaturg. Schon jetzt schien es fast, als sollte er Gelegenheit finden, in das Theaterleben praktisch einzugreifen. Auf Brentanos Vermittelung war ihm die freigewordene Regisseurstelle am Stadttheater in Frankfurt a. M. angeboten. Soll man es bedauern, daß sich der Plan im Laufe langer Verhandlungen zerschlug gleich zwei späteren Angeboten, die ihn 1808 an das Wiener Burgtheater und das Theater in München fesseln wollten? Hätte er nicht vielleicht die Natürlichkeitsrichtung gegen die pathetische Schule erhalten oder wieder zurückführen können? Nein — dieselben Bedingungen waren ihm später in Dresden gegeben, trotz aller Beschränkungen, er versuchte und gab sich die redlichste Mühe, aber ohne Erfolg. Ihm fehlte eben der Zug zur Herrschernatur, die für das Regiment im Theater notwendig ist.

Und schließlich wäre es ihm nicht besser gegangen als den zahllosen Literaten-Direktoren, deren ergebnislose Tätigkeit er auf einer Reise durch die Städte Süddeutschlands mit seinem Freunde Burgsdorff immer mehr kennen lernen konnte. In München, wo er sich seit 1803 mehrfach aufhielt, sah er, wie der Dichter Babo vergeblich versuchte den Posten auszufüllen, den man ihm mehrere Jahre später selbst antrug. Seit 1799 Leiter der Bühne, bemühte sich Babo zwar, seine Direktion nach künstlerisch veredelten Gesichtspunkten zu führen; ohne wirkliche praktische Befähigung jedoch, stand er der gewöhnlichen Masse bürgerlicher Schauspiele und Ritterstücke ebenso hilflos gegenüber, wie er Oper und Ballett keinen Einhalt zu tun vermochte.

Wehmütigere Eindrücke als diese unbefriedigenden Zustände mußten in dem Romantiker erweckt werden, als er bald nach seiner Rückkehr von Rom einen lebendigen Rest jener alten

[1] O. Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an Aug. Wilhelm. Berlin 1890.
[2] Waitz, Caroline Schlegel. 2 Bde. Leipzig 1871.

Natürlichkeitsrichtung vorfand, die er kurz zuvor in der Hauptstadt der Welt, an der Praxis verzweifelnd, durch gelehrtes Studium mittelalterlicher Werke zu erfassen gesucht hatte. 1808 besuchte er Wien und den dort lebenden Senior der Schauspielkunst Joseph Lange, dessen Glanzzeit unter Schröders Direktion im Burgtheater gefallen war. Tieck rechnet ihn später neben Eckhof, Schröder u. a. zu den größten naturwahren Tragödienspielern, scheint sich aber bei diesem einen Besuch über gewisse Geziertheiten, die dem etwas französierenden Künstler nach dem Urteil anderer anhafteten, getäuscht zu haben.

Auch die Wiener Bühne, so sehr sie zu Josephs II. Zeit auf der Höhe gestanden hatte, vermochte sich unter dem Übel des jahrelangen Adelsregimentes, unter dem steten Wechsel von Direktor und Regisseur und einem unkünstlerischen Repertoir nicht vorteilhaft weiter zu entwickeln. Dem letzten Mangel half später Josef Schreyvogel ab, indem er durch Einführung des klassischen und spanischen Dramas schon „den Grundstock des heutigen Repertoirs“ auf der Wiener Bühne schuf.[1] Seit 1802 vorübergehend am Theater beschäftigt, begann er, 1814 tatsächlich der „Generalbevollmächtigte“ geworden, sofort mit der Reform des Repertoirs. Ergreifend aber ist es in den fragmentarisch gehaltenen Tagebuchaufzeichnungen des innerlich gequälten Mannes zu lesen, wie er so bald auf neidischen und intriganten Widerstand stoßen sollte. Der Romantiker Friedr. Schlegel soll nach Schreyvogels eigenem Zeugnis[2] unter denen gewesen sein, die seine mit den edelsten Absichten begonnene Tätigkeit zu unterbinden suchten. So kam es, daß „der beste Direktor, den das Burgtheater je besessen hat“,[3] 1832 rücksichtslos aus seiner fruchtbaren Tätigkeit herausgedrängt wurde, trotzdem segensreiche Folgen in der Repertoirezusammensetzung nach sich ziehend.

Die Stelle, wo Tieck Lange mit Schröder u. a. in eine Reihe der Wertschätzung stellt, findet sich in den ästhetischen Gesprächen des Phantasus.[4] Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts war für den Dichter wenig reich an eigenen Produktionen

---

[1] Rudolf Lothar, Das Wiener Burgtheater. 1904.

[2] Josef Schreyvogels Tagebücher 1810—1823, herausgegeben von Karl Glossy. 2 Teile. Berlin 1902. II, 56. 60.

[3] Lothar, a. a. O.

[4] Ludwig Tieck, Phantasus. Berlin 1812—17.

gewesen, während A. W. Schlegel eine rege dramaturgische Strebsamkeit zeigte. 1801 mit den sechzehn Stücken der Shakespeareübersetzung fertig, denen neun Jahre später nur noch Richard III. folgte, hatte er sich bald auch an das spanische Drama gemacht und gab 1803 und 1809 die zwei Bände Calderonscher Werke heraus. Überdies brachten die Jahre 1802 und 1803 in der „Eleganten Zeitung" ständige Artikel über das Berliner Theater, die der Verehrung für Iffland deutlichen Ausdruck gaben. Als eine Art öffentliches Organ gegen die platte noch immer herrschende Philisterei der Aufklärung sollten die Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst gelten. Durch sie wird Schlegel plötzlich der eigentliche Vertreter des romantischen Geistes. „Erst hier, bei dem Apostel der Romantik, haben wir die Romantik ganz und als ein Ganzes".[1] Nichts anderes als eine philosophische Theorie der Künste will er, beeinflußt von seinem Bruder und Schelling, hier liefern. Und in einem später gesondert erschienenen Abschnitt über das Verhältnis von Kunst und Natur[2] findet auch die Schauspielkunst Erwähnung. K. W. Solger nimmt in seinem „Erwin"[3] (1816) den Grundgedanken ihrer Ableitung aus der philosophischen Kunsttheorie wieder auf, allerdings findet sie bei ihm eine untergeordnetere Stellung. Zum größten Teil übernahm Schlegel Text und Inhalt der Berliner Vorlesungen in die des Jahres 1808, gehalten in Wien.[4] Er verbreitete sich über das antike, das spanische und englische Theater, um endlich auch Fragen der gegenwärtigen deutschen Bühne zu erörtern: zu Drama, Schauspielkunst, Dekoration und Kostüm setzt er seinen Standpunkt auseinander.

Ganz andere Wege war Tiecks Entwickelung inzwischen gegangen. Er entfremdete sich mehr und mehr dem spanischen Theater und begann auf Shakespeare jetzt als allein gültiges Muster hinzuweisen. Mit dem „Kaiser Oktavian" (1801) war eine Epoche für ihn abgeschlossen: die Epoche der unerschöpflich fruchtbaren Phantasie. Körperliche und geistige Bitternisse mochten

---

[1] R. Haym, a. a. O. S. 767.

[2] A. W. Schlegel, Schr. IX.

[3] K. W. F. Solger, Erwin. Neu herausgegeben von Kurtz. Berlin 1905.

[4] A. W. Schlegel, Über dramatische Kunst und Literatur. 3 Bde. Heidelberg 1809—11.

ihm jedoch im Jahre 1810 noch einmal den Anstoß gegeben haben, in das glückliche Land der Jugend zurückzukehren und der Göttin aufs neue zu opfern, von der „ihm seine Leiden und Freuden kamen". Er sammelte einen Teil der früheren Erzählungen, ergänzte und arbeitete um, schaltete wenige neue ein und gab das Ganze 1812ff. unter dem bezeichnenden Titel „Phantasus" heraus. Die sieben Personen der Rahmenerzählung, die der Dichter sich gegenseitig ihre Werke vorlesen läßt, dienen einmal zur novellistischen Verknüpfung, andererseits scheint der Verfasser die längst zurückliegenden Jugenderzeugnisse von dem Standpunkt seiner veränderten Weltauffassung beurteilen zu wollen. Und jeder der Vortragenden vertritt weniger eine Person als je eine Seite des Tieckschen Charakters, wie das auch äußerlich die einseitige Abgegrenztheit der Menschen, die sich am Schluß doch alle zusammenfinden, darstellen soll. So können wir Urteile des ganzen Kreises mehr oder minder als Äußerungen des Dichters ansehen, der nach langem Schweigen Gelegenheit nimmt, alle Fragen des Lebens und der Kunst zu erörtern. Und als habe er allen Haß gegen die bestehende Schauspielkunst aufgespeichert, zielt er jetzt gegen sie die vernichtenden Pfeile der Kritik. Gegen Kotzebue und das „abgeschmackt rührselige" Publikum, gegen die Weimarer Schule polemisiert er nur vorübergehend, seine Hauptaufgabe ist die Beurteilung einzelner Schauspieler: Eckhof, Schröder, Fleck, Iffland u. a. erfahren hier eine abschließende Beurteilung, die nur gelten läßt, was zur Natürlichkeitsrichtung gehört.

Zu derselben Zeit fast (1811 und 1817) erscheinen zwei Werke, die wichtige Ergänzungen zu den Bühnenvorstellungen des Kritikers bringen. Die Einleitung des einen geht von der Erkenntnis aus, daß es den Deutschen immer an einem eigentlichen Nationaltheater gemangelt habe, und erblickt den Grund dieses Mißstandes in einer zu engen Anlehnung an das Theater des Auslandes, in der Unfähigkeit eine nationale Literatur zu schaffen, wie sie die aus dem Volksgeist entsprungene Dramatik Shakespeares darstellt. Ein tieferes Verständnis für den Dichter der Natürlichkeit mußte ein Einblick in die übrige dramatische Produktion seines Zeitalters eröffnen, und so gibt er 1811 die zwei Bände „Altenglisches Theater" heraus. Ihnen schließt sich die gleiche Anzahl „Deutsches Theater" an, das sich zur

Aufgabe macht, die wenigen national-dramatischen Erzeugnisse, die das deutsche Volk in Werken des Hans Sachs, Jakob Ayrer, Andreas Gryphius u. a. besitzt, aufzudecken. Die Vorrede gibt diesmal einen geschichtlichen Überblick der Entwickelung des deutschen Theaters natürlich mit dem Endziel, Klage über die fehlende Volkstümlichkeit anzustimmen.

Was half es dem verstimmten Theaterliebhaber, daß er noch hier und dort alte Vertreter der Natürlichkeitsrichtung antraf, wenn ihm etwa in Prag, wohin er 1813 vor den Kriegsstürmen geflüchtet war, Liebich, ein Künstler mit ernstem Verständnis und großer Naturwahrheit, entgegen trat. Konnte er ihm überdies doch nur das Talent für liebenswürdige, leicht komische Rollen zusprechen,[1] mit dem er allerdings das Prager Theater zu einer großen Höhe im Konversationsstück gebracht hatte.

Das Jahr 1817, bedeutsam durch das Erscheinen des Altdeutschen Theaters, gibt an der Hand der England- und Frankreichreise Gelegenheit, auch einmal den Zustand der ausländischen Bühne vergleichend heranzuziehen.

Sehnsucht, seinen Lieblingsdichter tiefer und tiefer zu erfassen, treibt Tieck in dessen Heimatland, er will auf Londoner Bibliotheken unbekannte Dramenhandschriften untersuchen. Und sofort ist die Verbindung mit dem Theater wieder gegeben. Es reizt ihn zu hören, wie der moderne Engländer seinen größten Nationaldichter auffaßt, ob da noch etwas von der alten Volkstümlichkeit bewahrt ist.

Kemble und Kean, die genialsten Shakespeareinterpreten der damaligen englischen Bühne, befriedigen aber seine großen Erwartungen keineswegs.[2] Kemble, führt er in seinen Kritiken über das englische Theater[3] aus, sei mehr Deklamator als Schauspieler gewesen, da er eine nur verstandesmäßige, klagende Rezitationsart wie Iffland etwa angenommen habe. Kean, im geraden Gegensatz zu seinem Landsmann, zerstückelte die Rolle

[1] Phantasus II, 463 f.

[2] Ein kurzes Verzeichnis einiger von ihm besuchter Shakespearevorstellungen befindet sich unter dem handschriftlichen Nachlaß auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Es werden folgende Stücke erwähnt: Hamlet, Heinrich IV., Richard III., Romea und Julia, Sturm, Maß für Maß, Wie es euch gefällt, Kaufmann von Venedig.

[3] Nach den Londoner Briefen gesammelt: Kr. Schr. IV. Anhang. S. 317 ff.

durch eine übereilige, sprunghafte Art, die ihn unerträglich machte. Abstoßend auf Tieck wirkten ferner der Mangel an verständigem Zusammenspiel und die übermäßige Größe der Bühnenräume von Drurylane und Conventgarden.

Mit noch schärferer Abneigung gegen die französische pathetische Schule erfüllt, kehrt Tieck zu Ende des Jahres über Paris zurück, an Erfahrungen zwar reicher, an Befriedigung noch ärmer. — Während des Londoner Aufenthaltes hatte er dem Wunsche folgend, auch die englische Landschaft kennen zu lernen, eine Reise nach Stratford und anderen historischen Orten angetreten. In dem poetischen Geiste des großen Dichters lebend, hatte er eine Phantasienatur mit romantischen Wäldern und murmelnden Bächen erträumt, — und siehe er fand ein grünes, sorgfältig bebautes Gefilde mit den Zeichen nützlicher, bewußter Industrie an Stelle poetischer Unmittelbarkeit. War das das Land seiner Sehnsucht gewesen?!

Das kleine Erlebnis ist wie ein Symbol aller Enttäuschungen, an denen das Leben des Romantikers so reich war. Es klingt gewissermaßen auch hinein in die letzte große Enttäuschung, in die seltsame Schicksalsfügung, die einige Jahre später dem erbarmungslosen Kritiker des bestehenden Theaters Gelegenheit zu bieten schien, als Reformator in das Bühnenwesen einzugreifen.

Abgetreten sind inzwischen die anderen Romantiker von dem Schauplatz der Theaterkritik.[1] Nur für Tieck bedeutet Theater noch immer Leben und bis zum letzten Atemzuge fast widmet er ihm seine Tätigkeit. Da er überdies unter den älteren Romantikern der einzige ist, der eine praktische Stellung im Bühnenleben einnahm, da ihn damit eine tiefe Kluft von den Genossen trennt, ist die alleinige Hervorhebung seiner jetzt beginnenden dramaturgischen Tätigkeit gerechtfertigt.

Dresden, wohin der Dichter im Sommer 1819 übersiedelte, war neben Jena eine Art romantisches Absteigequartier geworden. Tieck selbst hatte es in früheren Jahren dazu gemacht. Nun ließ er sich als gereifter und anerkannter Schriftsteller hier nieder. Ein Kreis kleiner und mittelmäßiger Talente scharte sich um ihn. Denn zu den künstlerisch bedeutenden Städten ge-

[1] Ob und wann Novalis Theater besuchte, ließ sich nicht feststellen. In Frage kommt doch wohl hauptsächlich die Jenaer und Leipziger Zeit (1790).

hörte Dresden ja nicht. Da fand sich der altmodische Tiedge mit jüngeren Talenten, wie Friedrich Kind, Theodor Hell, Graf von Loeben u. a. zusammen. Vielgelesene Romanschriftsteller überschütteten von hier aus den Büchermarkt mit ihren Tagesprodukten, und jüngere, unbedeutende Romantiker schrieben Übermaß und Formlosigkeit auf ihren Schild. Der geistige Mittelpunkt eines solchen Kreises zu werden, konnte nicht viel gelten, wäre es Tieck nicht gelungen, den Zusammenkünften durch seine berühmten Abendvorlesungen den Stempel der Weihe aufzudrücken. Leute aus entfernten Teilen des Reiches kamen, begierig darauf, den Dichter zu hören. Und Schauspieler besonders befanden sich unter diesen Besuchern, die sich danach drängten, seinem mimischen und deklamatorischen Talent Verehrung zu zollen. „Das beste Theater in Deutschland“, schreibt selbst der Weimarer Pius Alexander Wolff an den Dichter,[1] „ist jetzt in Ihrem Zimmer, an Ihrem runden Tisch, bei zwei Lichtern, das dritte ist noch zu viel. Da ist Ensemble, Styl, Harmonie, Inspiration, Humor und Alles, was wir nur wünschen können.“ Und mehr sagt die Schilderung eines noch heute lebenden Zeugen Tieckscher Vorlesungskunst, die künstlerisch und warmherzig nachgefühlte Erinnerung Friedrich Haases:[2] „In dem Vortrag von Lustspielen war Tieck geradezu hinreißend. Goldoni, Holberg u. a. m. dürften niemals einen glücklicheren Interpreten gefunden haben, als ihn. ‚Der Diener zweier Herren‘ kann unmöglich auf einer Bühne so lebensfrisch und so überwältigend komisch verkörpert werden, als dies durch Meister Tiecks Vortrag geschah. . . . Aber auch bei ernsten Werken war sein Vortrag von größter Wirkung. Niemals fühlte ich mich zum Beispiel von der Sterbeszene im Götz von Berlichingen so bis in meine tiefste Seele hinein ergriffen, als wie bei Tiecks Vorlesung. Es war mir, als ginge mit Götzen eine ganze Zeit unter.“

Was wir aber erwarten müßten auch ohne Gewähr, das versicherte mir der greise Künstler in Ergänzung dieser Schilderung: daß Tieck beim Lesen stets Natürlichkeit als oberstes Gesetz walten ließ, indem die Stimme nur dann sich erhob, wenn erhöhte Leidenschaft ihre Steigerung notwendig machte.

---

[1] K. v. Holtei, Briefe an Ludwig Tieck. Breslau 1864. IV, 315.

[2] Friedrich Haase, Was ich erlebte 1846—1896. Berlin 1896.

Das Dresdner Theater, dem Tieck alsbald seine Aufmerksamkeit zuwandte, erhob sich nicht über den Durchschnittsstandpunkt der übrigen Bühnen in Deutschland. Robert Proelss hat in seiner Geschichte dieser Bühne[1] eine ausführliche Darstellung ihrer Entwickelung von den Anfängen an gegeben. Es genügt hier daher, nur daran zu erinnern, wie noch bis 1816 die Brüder Franz und Joseph Seconda mit ihren Truppen abwechselnd bald in Dresden, bald in Leipzig[2] gespielt hatten. Und erst als Leipzig ein eigenes Stadttheater erhielt, wurde die Dresdener Hofbühne gegründet mit der gewöhnlichen Organisation des adeligen Generaldirektors und seiner Regisseure. Von dem Kampf der Hamburger und Weimarer Schule ziemlich unberührt geblieben, huldigte das Theater unter Graf Vitzthum, dem ersten Intendanten, einer gemäßigten Natürlichkeitsrichtung. Aber das verhängnisvolle Doppelregime, ein altes Leid der Hofbühnen, nötigte den Grafen 1820 zum Rücktritt und wurde noch ärger unter seinem Nachfolger, Kammerherrn von Könneritz. Selbst ohne künstlerische Kenntnisse, betrachtete er seine Stellung als ein Amt wie jedes andere, das er auszufüllen hatte, brachte aber gerade dadurch „das ganze Gefolge der Wirren und Spaltungen zwischen künstlerischen Kräften und kunstfremder Direktion“ hervor. Er fühlte wohl selbst bald das Ungenügende seiner Leitung, er sah sich nach Hilfe um, und die verdienstvollste Tat seines Regimes wurde, daß er sich Tiecks praktische Unterstützung sicherte.[3] Wie weit des Dichters Einfluß schon in dieser außeramtlichen Stellung zur Dresdener Bühne reichte, läßt sich nur andeutungsweise feststellen.[4] Das Repertoir wurde in dieser Zeit um manches Stück bereichert, und es ist wahrscheinlich, daß Tiecks „poetische Liebhabereien“ dabei mitwirkten. Proelss nennt als Neuaufführungen besonders „Romeo und Julia“ und „Lear“ in der Schlegelschen und Vossischen Übersetzung. Wenigstens bei einem Drama ist

[1] Robert Proelss, Geschichte des Dresdener Hoftheaters. 1877.

[2] Von der Secondaschen Truppe empfing Fr. Schlegel 1799 in Leipzig die ersten nachhaltigen Theatereindrücke.

[3] Seit 1820 schrieb der Dichter Theaterkritiken für die Dresdener Abendzeitung.

[4] Eingerichtete Regiebücher, die auf ihn zurückgehen, fand ich in Dresden nur für „Hamlet“ (1820) und „König Lear“ (1824). Deshalb können aber doch noch zahlreichere Einrichtungen unter seinem Einfluß vorgenommen sein.

seine Mitarbeit unverkennbar: die Aufführung des „Prinzen von Homburg", dieser Kleistschen Hinterlassenschaft, deren Druck ihn schon seit 1816 beschäftigte und fünf Jahre später erst erschien, ist auf seine Initiative zurückzuführen;[1] schon vorher erließ er eine förmliche Empfehlung an das Publikum.[2]

Eine engere Verbindung mit der Dresdener Bühne trat erst ein, als an Könneritz' Stelle der Freiherr von Lüttichau die Generaldirektion übernahm. Er gehörte zu Tiecks persönlichen Bekannten, und voll Verehrung für den Dichter bewirkte er dessen offizielle Anstellung als Dramaturg (1825). Seine Haupttätigkeit beginnt mit dem Jahre 1826, als er von einer theatralischen Inspektionsreise in Lüttichaus Begleitung zurückgekehrt war. Alle süddeutschen Städte, die größere Bühnen aufzuweisen hatten, wurden dabei berührt: Wien, Prag, München, Stuttgart, Zürich, Straßburg, Karlsruhe, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, Hannover, Braunschweig. Und überall fand der Dichter dasselbe Theaterelend vor: war es nicht der alte Kampf zwischen Schauspiel auf der einen und Oper und Ballett auf der andern Seite, so stieß ihn die Herrschaft des Weimarschen Pathos zurück. Die „Bemerkungen, Einfälle und Grillen über das deutsche Theater" sind die theoretische Frucht dieser Reise, die noch einmal einen Gesamtüberblick über Deutschlands Schauspielkunst gewähren.

Mit welchen Erwartungen man seiner Tätigkeit entgegen sah, drücken die Worte E. Devrients klar aus: man hoffte von ihm, „er werde das Dresdener Theater zu einer tonangebenden Trefflichkeit erheben, es werde von dort und von ihm aus eine neue Schule die gesunkene Kunst wieder mit neuem gesunden Leben und neuer Begeisterung durchdringen."

Leider aber war von vornherein keine sichere Grundlage für ein ersprießliches Wirken gelegt. Seine Stellung war durch amtliche Bestimmungen sehr beschränkt. Proelss hat den Vertrag abgedruckt, der den Dichter an die Hofbühne verpflichtete.[4] Wichtig ist darin besonders, daß er zwar nur der Generaldirektion unterstellt, andererseits aber keiner der Schauspieler

---

[1] Vgl. E. Schmidt, H. v. Kleists Werke. III, 19.

[2] Kr. Schr. III, 5.

[3] E. Devrient, a. a. O. II, 218.

[4] R. Proelss, Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Erfurt 1879.

ihm persönlich untergeordnet war. Seine Tätigkeit sollte sich auf „Beratung und Aushilfe“ in dem literarischen Teil beziehen, indem er Gutachten über neue Stücke, Vorschläge zur Besetzung der Rollen liefern, die Dramen vor einer Schauspielerversammlung mit Erläuterungen vorlesen und eventuelle Veränderungen und Abkürzungen vornehmen mußte. Zur Anwesenheit bei den Proben war er verpflichtet, sowie er ferner jungen nnd ungeübten Talenten der Bühne Unterweisungen zuteil werden lassen sollte. Und doch hatte er dabei offiziell keinem etwas zu sagen.

Aber nicht bloß, daß die äußeren Grenzen zu eng gezogen waren, auch seine eigene Persönlichkeit war an dem Fehlschlagen seiner dramaturgischen Tätigkeit schuld. „Wahr ist es, in die Bühnenpraxis selbst einzugreifen, war Tieck nicht gemacht. Sein Vorlesertalent konnte nur anregend und aufklärend, nicht geradezu anleitend wirken, und meistens war das Lesepult die Grenze für die Anwendbarkeit sowohl seiner Erfindungen als deren Ausführung. Es war sehr bedenklich für den Schauspieler, Tiecks gelesene Darstellungen geradehin auf die Bühne verpflanzen zu wollen, oder all seinen Urteilen und Ratschlägen unbedingt zu folgen. — — — — Sollte Tiecks Geist also nach seinem vollen Gewichte der Kunstwelt ersprießlich werden, so bedurfte es dazu der Vermittelung der künstlerischen Intelligenz, welche durch die Regie vertreten wird; diese mußte imstande sein, Tiecks Ideen sinnliche Gestalt zu geben, seine Ratschläge den Schauspielern in den Jargon der Theaterpraxis zu übersetzen.“[1] Mißhelligkeiten konnten unter diesen Umständen nicht unterbleiben. Die Regisseure Julius, Werdy, Pauli gerieten zuerst in Widerspruch mit seinen Ansichten, die Schauspieler hielten seine Anweisungen zum Teil für Ausgeburten der Laune und Willkür, und überdies hatte er sich ihnen gegenüber dadurch in eine ungünstige Stellung gesetzt, daß er seit 1827 wieder die Kritiken in der „Dresdener Abendzeitung“ aufnahm und große Teile seiner Erörterungen den Künstlern des Hoftheaters widmete. Was Lessing nach den ersten Streitigkeiten einsichtig genug vermied, setzte er fort.

Hofrat Winkler, bekannt unter dem Namen Theodor Hell, der Redakteur des Blattes, muß die Gefahr der Verfeindung gefürchtet und Theateraufsätze des Dichters zurückgewiesen haben, denn ein

---

[1] E. Devrient, II, 218f.

Brief Tiecks hat diese Voraussetzung.[1] Und daß es an Intrigen gegen ihn nicht gefehlt hat, beweist ein zweiter Brief mit dem leidenschaftlich-verzweifelnden Ausdruck: „Keiner kennt ja hier das Getriebe von häßlicher Kritik, bösem Willen, vorsätzlicher Verdächtigung und allem, was ein Geschäft verleiden kann.“[2]

Nichtsdestoweniger ist er um die Dresdener Bühne eifrigst bemüht. Aus Proelss' genauem Verzeichnis sind alle Veränderungen des Ensembles in den Jahren der Tieckschen Wirksamkeit zu ersehen. Bedeutende Künstlernamen finden wir hier erwähnt, an deren Heranziehung der Dramaturg wenigstens mitbeteiligt war: Carl Unzelmann und Gattin, Carl Devrient, Esslair (Gastspiel), Franziska Berg, Emil und Dorothea Devrient, Rettich, Caroline Bauer u. a.

Das wichtigste Ergebnis der Dresdener Tätigkeit für uns sind jedoch die Dokumente, die über seine Anschauungen von Schauspielkunst und Bühne neue Aufklärungen geben können. Die „Dramaturgischen Blätter“, 1826 schon gesammelt, bilden in der Ausgabe von 1848, ergänzt und mit den übrigen theoretischen Schriften verbunden, ein Werk von bleibendem Wert für die Theatergeschichte Deutschlands. Einen großen Dienst leistete er der Bühne im gleichen Jahre durch die Ausgabe der bis dahin wenig beachteten Kleistschen Werke, wie er 1831 das Erscheinen der Schröderschen Dramen begrüßt, weil die Bühnen daraus theatralische Anregungen schöpfen könnten. Er schreibt zu dieser Ausgabe eine Einleitung und sucht durch eine Darstellung der geschichtlichen Entwickelung der Bühne noch einmal ihre Schäden nachzuweisen. Es ist Tiecks letzte größere theaterkritische Schrift.

In drei Formeln scheint jetzt sein ganzes System ausgedrückt zu sein: Rückkehr zur Natürlichkeitsrichtung, klingt der alte Ruf, und darum Einheit der Auffassung und des Spiels. Shakespeare aber bleibt die fruchtbarste Quelle aller Repertoire und der

---

[1] Einer der bisher ungedruckten Briefe im handschriftlichen Nachlaß Tiecks auf der Königlichen Bibliothek zu Dresden. Es heißt da: „Ich vermute meine Beiträge, sei es durch ihren Ton, sei es durch eine gerechte Schärfe und Bestimmtheit, sagen Ihnen nicht mehr zu, Sie haben sie sich vielleicht anders gedacht, oder es setzt sie in Verlegenheit, diesen oder jenen ihrer Freunde und Bekannten mittelbar durch ein Wort zu verletzen.“

[2] Desgleichen im Dresdener handschriftlichen Nachlaß.

Maßstab aller theoretischen Untersuchungen, doch nur ungekürzt ist er der wahre Shakespeare. Die Bühne, einfach werdend, müßte zu dem Zustand des Shakespearetheaters zurückkehren.

So lautet die Theorie des Dramaturgen. Sie ganz in die Praxis umzusetzen, sollte ihm stets versagt bleiben. In Dresden ist er an die bestehende Form des Theaters gebunden, er muß die größten Zugeständnisse machen, und die Aufgabe lag für ihn nur darin, nicht völlig seine Anschauungen fallen zu lassen. Wie er sich in dieser Schwierigkeit verhielt, wie er sich bemüht, den geliebten Dichter in einer möglichst wenig verletzten Form auf die Bühne zu bringen, darüber werden uns einige Dresdener Regiebücher Aufklärung geben.

Und als er dann am Hof des Preußenkönigs zwar seinen Traum von der Shakespearebühne realisieren konnte, war er doch durch persönliche Neigungen des fürstlichen Dilettanten genötigt, von der Einfachheit der alten Bühne abzuweichen. Denn nach Herrn Friedrich Haases Zeugnis übertrafen die Berliner Aufführungen alles bisher Dagewesene an blendender Prunksucht.

Nachdem ihn schon bald nach 1832 die Mißhelligkeiten in Dresden in die Einsamkeit getrieben hatten, obwohl das offizielle Verhältnis zur Hofbühne bestehen blieb, traf ihn die Berufung Friedrich Wilhelms IV., zunächst zu einer einmaligen Inszenierung der „Antigone" (1841). Aus dem flüchtigen Besuch wird bald die dauernde Verbindung mit dem Berliner Königlichen Theater.

Nach Ifflands Tod (1814), dessen Direktion trotz allem durch künstlerische Organisation unschätzbaren Wert gehabt hatte, hatte Graf Brühl die Leitung übernommen. Systemlosigkeit und Desorganisation waren die Kennzeichen seiner dreizehnjährigen Amtstätigkeit, die er noch vermehrte, indem er sich im Gegensatz zu Iffland mit einem ganzen Staat von Beamten umgab und dadurch dem Bureaukratismus auch in die Theaterleitung Eingang verschaffte. Verzweifelt gaben die Regisseure Wolff und L. Devrient ihre Bemühungen auf. Nur in einem Punkt erwarb sich Brühl größeres Verdienst. Er erkannte richtig, daß mit der Ausbreitung des Schauspiels über alle historischen Gebiete und mit dem Wachsen der historischen Kenntnisse eine genauere Beobachtung des Kostüms notwendig wäre. Freilich erhoben sich Angriffe über Angriffe gegen seine Reform, die sich von dem Fehler, den

Schauspieler zu einer Kostümpuppe auszustaffieren, nicht immer frei hielt; unter den eifrigsten Bekämpfern stand Tieck.

In die künstlerisch ganz grundsatzlose Leitung des Grafen von Redern, Brühls Nachfolgers (seit 1828), fiel Tiecks Berufung.

Wichtiger als das kritische Resultat, eine Sammlung dramaturgischer Aufsätze „Über die Berliner Hofbühne“ (1851) sind die drei Bühneneinrichtungen, die er hier, freilich unter den genannten Einschränkungen, in Anwendung seiner Theorien schaffen konnte: die Antigonebühne, die Bühne für den „Gestiefelten Kater“ und die für den „Sommernachtstraum“ (eine gleiche war für „Heinrich V.“ geplant). Die Bedeutung dieser Einrichtungen bleibt im theoretischen Teil zu erörtern.

Auch bemüht sich der Dichter des weiteren um eine künstlerische Zusammensetzung des Personals, wie er auch die spätere Bühnengröße Friedrich Haases sofort erkannte. Von dem Gedanken geleitet, den Nachwuchs der deutschen Bühnen von vornherein mit den Ideen einer wahren Schauspielkunst zu erfüllen, bezeigt er lebhafte Anteilnahme für die Gründung einer Theaterschule, die dem trefflichen Bühnenkenner Th. Rötscher aufgegeben war.

Aber auch hier wird sein Einfluß bald beschränkt durch vielfache Feindseligkeiten, besonders des Intendanten, über den er sich wiederholt beklagt. Eine Entfremdung trennt ihn gleichfalls von dem so geschätzten Rötscher. Das Junge Deutschland greift hier störend ein.

Schon hatte sich der Dichter einer Strömung hingegeben, die am preußischen Hof stark genug sein mochte und dem romantischen Reaktionsgeist nicht gerade widersprach. Aus Hofrücksichten lehnt er im Grunde Laubes „Bernsteinhexe“ und Gutzkows „Zopf und Schwert“, „wegen kleinlicher Behandlung Friedrich Wilhelms I.“, ab, damit das Theater dem Einzug eines verderblichen Geistes öffnend. Die letzte Ursache für diese Art Bureaukratismus ist aber auch wieder in seinem allgemeinen Haß gegen das Junge Deutschland zu sehen, das ihm eine Gefahr für die Bühne zu bedeuten schien. Gegen die Erzeugnisse der neuen Zeit erhebt er am Schluß seiner theatralischen Tätigkeit die warnende Stimme, wie er mit dem Kampf gegen Kotzebue begonnen hatte. Heftige Anklagen richtet er gegen Th. Rötscher in einem Brief nicht bloß wegen seiner Hinneigung zu diesen

Jungen, ebenso auch wegen seiner Gutheißung des bestehenden Theaterzustandes[1]: „. . Und die traurige Verwaltung der hiesigen Bühne. Auch mit dieser scheinen Sie seit einiger Zeit einverstanden zu sein. Sie wollen es mit keinem verderben und freilich, jene spitze, freie Philosophie findet für alles einen billigenden Ausweg, eine fein klingende Phrase. Nur weniges habe ich von Ihren Rezensionen in der Sydekkerschen Zeitung gelesen — aber was loben Sie nicht alles, mitunter das ganz Verwerfliche. Sie wollen durchaus das Daseiende, und wie es ist, schützen, rechtfertigen.

Denn das System, die Schule, Manier (wie soll ich das Unwesen nennen?) unserer heutigen Schauspielkunst — wie müßte ein ernster Kritiker, dem die Sache am Herzen liegt, der eine Anschauung von Schönheit und Wahrheit hat, immer und immer wieder dagegen eifern! Nicht über den Einzelnen, nein, über das Ganze. Warum sind denn die Franzosen trotz der elenden Stücke im Lustspiel der Wahrheit und Schönheit treu geblieben? Ihr Ensemble! Einen St. Aubin[2] findet man schwerlich in ganz Deutschland."

Es ist die letzte Absage des Kritikers gegen den bestehenden Zustand des deutschen Theaters. Die stärker hervorbrechende Krankheit, die in diesem etwas gehässig gehaltenen Brief an einen verdienstvollen Mann schon mitspricht, nötigte ihn 1848, sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen. —

Nicht bloß die romantischen Freunde, auch fast die ganze Epoche überdauern Tiecks Untersuchungen. Fielen die Kritiken oder Bemerkungen der anderen Romantiker wesentlich in die Zeit der Weimarer und Ifflandschen Schule, so umfaßt er mehr als ein halbes Jahrhundert deutscher Schauspielkunst. Seine Erfahrung ist weit reicher als die der Genossen, seine Neigung zum Theater am lebendigsten. Am fruchtbarsten, erwarten wir daher, müssen auch seine Theorien sein.

---

[1] Dresdener handschriftlicher Nachlaß. Brief vom 2. März 1847.

[2] Tieck meint hier jedenfalls den dänischen Schriftsteller A. N. de Saint-Aubin (1798—1865), der mit großer Schärfe gegen die Schwächen bestehender Gesellschaftsformen auftrat.

Zweiter Teil.

Die romantischen Theorien über Schauspielkunst und Bühne.

Erstes Kapitel.

Die Theorie vor der Romantik und der Übergang in die neue Zeit.

Gottsched hatte, die Theaterästhetik in Deutschland einleitend, den Tiefstand der Schauspielkunst zu seiner Zeit wohl als Mangel empfunden und ihn indirekt durch Hebung des Dramas beseitigen wollen. Ebenfalls richtig hatte er erkannt, daß man bei den Fremden Rettung suchen müsse, war aber dabei auf die Franzosen verfallen, indem ihm einmal die höhere Bedeutung des englischen Theaters entging, andererseits er in seiner französierenden Richtung nur dem Zeitgeschmack der gebildeten Stände huldigte. Dennoch mußte er ein weniges in seiner Anschauung über die Schauspielkunst von der der Franzosen abweichen. Der große innere Unterschied seiner und der französischen Nation konnte auch ihm nicht fremd bleiben, und so machte er Zugeständnisse an das Natürlichkeitsempfinden.[1] Aber sein Werk zur Freiheit zu führen, hatte ihm Weitsicht und geniale Kraft gefehlt.

Beide Eigenschaften besaß Lessing[2], der manches „erntete, ohne es gesät zu haben", zu dem Gottsched schon den „Keim gelegt hatte". Er bekämpfte in gleicher Weise den rohen

[1] Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1730. — Derselbe, Auszug aus des Herrn Batteux' schönen Künsten. Leipzig 1754.

[2] Lessing, Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Berlin 1750. — Derselbe, Theatralische Bibliothek. Berlin 1754.

Naturalismus wie den Regelzwang der Franzosen. Er weist auf die Engländer als dichterisches Vorbild hin und bildet damit eine Anregung des Elias Schlegel in genialer Weise fort.[1] In Hamburg begründet er 1767 die eigentliche Schauspielerkritik und führt ebenfalls weiter, was Schlegel gewollt hatte. Er erhält ästhetische Anregungen von den Engländern und greift in der Theorie der Schauspielkunst auf die Franzosen Rémond und Diderot, auf F. Riccoboni, den italienisch-französischen Theaterästhetiker, zurück.[2] So alles umfassend proklamiert er die Natürlichkeitsrichtung und beachtet Deklamation und körperliche Beredsamkeit in gleicher Weise. Gleich dem französischen Philosophen baut er kein spekulatives System auf,[3] sondern theoretische und praktische Erörterung verbinden sich ihm zu der wahren Kritik. Denn er hatte von vornherein das große Glück, mit Schauspielern in Verbindung zu stehen, von denen er die ersten Anregungen erhielt, um bald der Gebende zu werden. Er weist auf Shakespeare hin und stellt in seinen eigenen Dramen dem Schauspieler neue Aufgaben, natürliche Charakter darzustellen in natürlicher Sprache, die gleich fern von Pathos und platter Prosa steht.

Seine Forderungen erfüllt praktisch Ekhofs gleichzeitige Kunst. Ekhof ist überhaupt als der beste Interpret Lessingscher Anschauungen anzusehen. An ihn knüpft J. J. Engel an, der in seinen „Ideen zu einer Mimik“ (1785) die parallele Ausbildung von Deklamation und Gebärdensprache auf psychologische Grundlage zurückführt und damit den Zusammenhang zwischen der Schauspielkunst und dem von Lavaters physiognomischen Verkündigungen[4] erfüllten Jahrhundert herstellt, allerdings gleichzeitig Lessings Theorie durch Gelehrsamkeit und Pedanterie gefährdend. Auch er und Sulzer[5] stellen die Forderung einer

---

[1] Joh. Elias Schlegel, Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. 1747.

[2] Hans Oberländer, Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. 1898, bes. Kap. 4 u. 7.

[3] Vgl. E. Schmidt, Lessing. 2. Aufl. Berlin 1899. I, S. 304.

[4] Lavater, Physiognomische Fragmente . . 1775—78.

[5] J. G. Sulzer, Von der Kraft in den Werken der schönen Künste. 1765. — Derselbe, Allgemeine Theorie der schönen Künste. 1771.

natürlichen Darstellungskunst auf und erweisen sich damit als Lessings Schüler.

Und bald betrat den Schauplatz des Wirkens der Mann, der der große Vollender der Natürlichkeitsrichtung werden sollte: Friedrich Ludwig Schröder.[1] In und von Hamburg aus wirkend, erhebt er die Schauspielkunst am Ende des Jahrhunderts zu einer nie wieder übertroffenen Höhe, indem er Verstandestätigkeit und warmes Gefühl im Sinne des Hamburger Dramaturgen verbindet. Die bedeutendste Tat seines Lebens wird die Einführung der Stücke Shakespeares, die trotz gewaltsamer Bearbeitung dem Schauspieler neue, große Charaktere zuführen und sein Können durch die höchsten Anforderungen adeln. Er sollte, wie Ekhof in Lessing, auch einen Herold seiner großen Kunst finden. Und seltsam genug — gerade in dem Kreise, der durch Phantastik und Mystizismus, durch Ahnungen und Gefühlsschwärmerei mehr als jeder andere seiner Natürlichkeitsrichtung hätte fern stehen müssen. Der Romantiker Ludwig Tieck wird der geistige Biograph des realistischen Künstlers Schröder! Der Dichter, dessen poetischer Geist von der Romantik erfüllt war, der in romantischer Willkürlichkeit kein bühnengerechtes Drama zustande gebracht hatte, scheint plötzlich als Kritiker sich selbst und der ganzen Richtung den Rücken zuzukehren. Indem er nicht bloß in der Beurteilung Schröders, sondern in der gesamten Theaterkritik entgegen seiner dichterischen Tätigkeit auf den Boden der Natürlichkeitsrichtung tritt, zieht er das geistige Verbindungsband zwischen der Theorie des 18. und der des 19. Jahrhunderts. Man hat daraus einen unüberbrückbaren Widerspruch konstruiert, indem man Tiecks poetische Erzeugnisse in das Gebiet der Romantik verwies, seine theatralischen Theorien aber als ganz aus ihr herausfallend ansah.[2] In Wahrheit ist es nur ein scheinbarer Widerspruch, der nicht weniger in Tiecks Wesen als in der ganzen Romantik zu liegen scheint

Die Romantik ist ihrer negativen Seite nach als Opposition gegen die platte Aufklärungsepoche anzusehen. Da man unter dem nüchternen Regelzwang, unter der spießbürgerlichen Be-

[1] Berthold Litzmann, Fr. L. Schröder. Hamburg, Leipzig 1890—94. 2 Bde.

[2] O. Kaiser, a. a. O.

schränkung mehr und mehr verknöcherte, war endlich der starke Drang, sich von diesem ertötenden Einfluß zu befreien, erwacht. Die Aufklärung hatte den schematischen Verstand auf den Thron gesetzt, jetzt erhob sich das unterjochte Gefühl gegen den Tyrannen. Im Haß der Leidenschaften ging die ruhige Überlegung verloren, und der Befreiungskampf, der ursprünglich nur die Erlösung vom starren Herkommen bezweckte, wurde eine wütige Emanzipation von allem Bestehenden. Die Aufklärung hatte sich auf nüchterne Wirklichkeit gestützt und sie für das wahre Leben erklärt. Also erschien jene in den Augen der jungen Kämpfer als der wahre Übeltäter: sich erlösen, hieß sich von ihr befreien. So setzte man gegen die reale Wirklichkeit das freie Individuum, das, seiner genialen Leidenschaft hingegeben, ein neues Ideal der Weltbetrachtung erschaffen sollte. Das Leben, das die Aufklärung verkündet hatte, war unerträglich, es konnte also nicht die wahre Natur sein. Man hatte sie nicht — also mußte man sie suchen. Das Ich, in dessen Wirksamkeit jetzt alles Sein enthalten ist, bekam den Auftrag dazu.

Reine, unverfälschte Natur — eine Natur, in der die unmittelbare Wechselwirkung zwischen Mensch und Universum stattfand, galt es ausfindig zu machen, indem man die hohle Schranke der Aufklärung niederriß. „Die Poesie soll das Leben und die Gesellschaft poetisch machen", forderte Fr. Schlegel in einem der Athenäumsfragmente, „wie er auch in der Rezension des Wilhelm Meister wiederholt von der Kunst zu leben spricht".[1]

Ein solches Streben, wenn es das Erzeugnis geistiger Reflexionen ist und sich, im Individuum konzentriert, von dem realen Leben mehr und mehr entfernt, mußte natürlich, zumal bei dem überschwenglichen Drang der Kämpfer, bald in subjektive Willkür übergehen. Die schrankenlose Phantasie wird jetzt die wahre Quelle des Lebens und der Kunst. Die Natur ist die gewaltsame Kraft, die erst erschlossen werden will, — also wird sie, da man das noch nicht erreicht hat, zu etwas Wunderbarem, Geheimnisvollen. Leben glaubt man zu erringen und einem körperlosen Ideal reiner Phantasie steuert man zu. Natürlich kann auch das nicht befriedigen, das gequälte Individuum treibt vorwärts mit seinem reflektiven Verlangen, und alles wird zu

---

[1] C. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel. Weimar 1904, S. 62.

einem unendlichen Fluß geistiger Sehnsucht. Das Unmittelbare, das man erreicht zu haben glaubte, ist noch nicht das wahre, man muß weitergehen, es bleibt immer noch ein letztes, was vielleicht nie zu erreichen ist, — es bleibt das Unmittelbarste, das nur mit der Ahnung begriffen werden kann. Das Fragment wird so eine beliebte Ausdrucksform, denn es läßt immer noch den Weg des unbeschränkten Weiterdenkens offen. Und das Ich, das ursprünglich in subjektiver Reflexion abgeschlossen der Welt gegenüber getreten war, wird durch dieses unaufhaltsame Weiterdrängen aufgelöst; „Ich“ und „Du“ vermischen sich, und im Mystizismus findet die Vereinigung mit dem Universum statt. Das ist das Ende, dem die Romantik und die meisten Romantiker, nach Natürlichkeit strebend, zutreiben. Daß nicht alle dem gleichen Schicksal verfielen, davor bewahrte sie ihre bessere Natur. Sie machten den letzten entscheidenden Schritt zur vollkommenen Auflösung nicht mehr mit. Sie blieben stehen bei dem Suchen nach der unmittelbaren Natur, ja sie kehren schließlich wie auch die jüngeren Romantiker zu der Anschauung zurück. So liegt der scheinbare Widerspruch der ganzen Zeit in einem sehnsüchtigen Schwanken zwischen dem Streben nach Natur und der ungewollten Aufhebung alles Natürlichen.

Den gleichen Entwickelungsgang machte Tieck an sich selbst durch. Mit dem Kampf gegen die Aufklärung begann er und verfiel in grübelnder Selbstreflexion derselben suchenden Gefühlsphantasterei, die an Stelle des Natürlichen gerade das tolle Gewimmel von bunten Wesen und Formen setzte. Aber die Natur hatte ihm einen heilsamen Zug mitgegeben, der ihn schließlich vor dem Verfall bewahrte: neben aller Gefühlsbegeisterung lief oft eine geradezu nüchterne Überlegung her. Das „Chaos verwirrter Stimmungen“ behauptete seine Herrschaft bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts, es schloß in seiner launenhaftesten Willkür mit „Genoveva“ und „Kaiser Oktavian“. Eine lange Pause, hatten wir gehört, war dann in Tiecks poetischem Schaffen eingetreten. Als er von neuem mit den Novellen beginnt, hat er sich sehr von der romantisch-phantastischen Stimmungsschwärmerei befreit, „er lernte seine Subjektivität zügeln“, und der naturalistische Zug, den wir in der Jugend schon beobachten konnten, tritt jetzt neben den anderen nachdrücklicher auf. Es ist ein Vorteil seiner kritischen Theorien, daß sie im wesentlichen alle

erst nach der Wende des Jahrhunderts und seines eigenen Ichs entstanden sind. Was er vorher von ihnen gegeben hatte, sind hauptsächlich Ideen über die ästhetische Wirkung des Theaters, und gerade hierin wird die folgende Untersuchung die stärkste Beeinflussung von der romantischen Phantasie festzustellen haben.

So erklärt sich der Dualismus von Kritik und Dichtung, indem beide ihren letzten Grund in der Romantik finden. Wenn sich trotzdem nicht immer alle Widersprüche lösen lassen, so muß wohl die persönliche Launenhaftigkeit des Dichters und Kritikers in Betracht gezogen werden;[1] augenblickliche Eindrücke bewirkten oft, so äußerte sich Herr Friedrich Haase mir gegenüber, daß er heute das Gegenteil von dem sagte, was er gestern vertreten hatte. Und ohne Zweifel läßt sich dieser Zug auf das pathologische Element zurückführen, das, wie in der ganzen Romantik, auch in Tiecks Natur lag. Wie wären sonst alle visionären Gefühlserregungen, deren sein Leben viele Beispiele bietet, erklärlich? —

Romantik bedeutet eigentlich eine Verbindung von Romantizismus und Klassizismus. Vom Geiste Weimars, also der neubelebten Antike erfüllt, beginnen die Brüder Schlegel ihre kritische Laufbahn. Mit teilweiser Übernahme oder Fortbildung einiger Ideen von dort stellen sie, besonders der jüngere Friedrich, die Grundsätze der Ästhetik und Weltanschauung ihrer Periode auf. Schlegelsche Verkündigungen pflanzen sich in Novalis und in allen anderen Romantikern fort. Nur Tieck bleibt von den klassizistischen Elementen der Romantik fast unberührt. So stehen die theoretischen Äußerungen des Schlegelschen Kreises über das Theater oft in entschiedenem Gegensatz zu den seinigen. Jene neigen zur Weimarer Schule, Tieck wird ihr erbittertster Feind. Sie berühren sich da, wo ihre allgemein romantischen Anschauungen sich berühren, wenn sie ästhetische Vorstellungen aus Shakespeare und den Spaniern schöpfen.

---

[1] Nur diese „Grillenhaftigkeit“ kann W. Scherer fälschlich in Tiecks dramaturgischer Tätigkeit erblicken. Vgl. „Geschichte der Deutschen Literatur“. Berlin 1902 (9. Aufl.). S. 686.

Zweites Kapitel.

Die ästhetische Bestimmung der Theaterkunst.

(Die Einordnung in das System der Künste — die ästhetische Wirkung — das ästhetische Gesetz.)

Der tätigen Wirklichkeit waren die Romantiker entflohen. Ein Leben gab es für sie nur, wenn es von Kunst durchdrungen war. Kunst, Religion und Wissenschaft aber sind eins; sie sind das neue Evangelium, mit dem man die Welt erfüllen muß. „Ich finde auch in der Natur die Kunst beständig wieder, es ist da von keiner Trennung die Rede, ich finde nirgend Absonderung, sondern es ist ein jedes Ding ein und alles, ich kann es mir nur im Zusammenhange mit dem Universum denken, und es hat nur insofern Interesse für mich"[1], mit diesen Worten leitet Tieck in den „Briefen über Shakespeare" (1800) seine allgemein ästhetischen Anschauungen auf das Theater über.

Den Gedanken, die Schauspielkunst in das System der Künste aufzunehmen, hatte in Deutschland schon Lessing nebst anderen vertreten; eine bewußte Erhebung der gesamten Theaterkunst in die ästhetische Betrachtung scheint mir zum ersten Mal die Romantik vorzunehmen. Und doch unterscheidet sich ihre Anschauung noch von dem modernen Versuch, einen wesentlichen Teil dieser Kunst selbständig zu machen. Für die Romantik bleibt sie stets noch im Dienste des Dichterwortes stehen, zu der Auffassung eines völligen Selbstzweckes bekennt sich dieses Zeitalter noch nicht, höchstens liegen die Keime dazu in ihm. Es steht zwischen Lessing und der Moderne. Lessing ordnete die Schauspielkunst zwischen bildende Kunst und Malerei ein und gab ihr Gesetze, die teils der einen, teils der andern entnommen waren.[2]

Halten wir uns an die überzeugende Periodeneinteilung Oberländers[3], so unterscheidet sich Goethe in seiner ersten

---

[1] Kr. Schr. I, 140.

[2] Der III. Teil des Laokoon hätte vom Schauspieler gehandelt.

[3] H. Oberländer, a. a. O. S. 182 ff. unterscheidet drei Perioden bis zur vollen Entwickelung des klassischen Stilprinzipes. Zwei Perioden wenigstens sieht auch Julius Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung". Weimar 1892.

Direktionstätigkeit bei der Schätzung der Schauspielkunst in nichts von Lessing. Von 1791 bis zu Ende des Jahrhunders steht auch er auf dem Standpunkt, sie als eine Kunst nach eigenen Gesetzen zu betrachten. Erst in der späteren Reaktionszeit nach der Jahrhundertwende wird sie ihm ein Zweig der bildenden Kunst, und er stellt nun die gleichen Regeln für beide auf.

In ihrer ästhetischen Einordnung der Schauspielkunst in die anderen Künste reproduziert die Romantik also nur schon ausgesprochene Gedanken, indem allerdings durch die echt romantische Auffassung aller Gebiete der Kunst als eines Ganzen neue Gesichtspunkte hinzukommen.

Es ist interessant, daß der eigentliche Gesetzgeber der Schule, Friedrich Schlegel, den wir für die theatralische Ästhetik sonst wenig in Anspruch nehmen können, am frühesten den Gedanken einer selbständigen Schauspielkunst aufgenommen zu haben scheint. Im Januar 1799 schreibt er von Berlin aus an den Bruder[1]: „Wäre es Dir nicht vielleicht möglich, die Schauspielerei ebenso zu musizieren, zu philosophieren und poetisieren, wie die Malerei, wenn auch weniger prächtig, systematisch und architektonisch?" Was bedeutet das anderes, als die Ermunterung zu einer Ästhetik der Schauspielkunst. Und bereits drei Jahre später sprach A. W. Schlegel den Gedanken aus, daß die Schauspielkunst eine selbständige Kunst sei.[2] Es ist nicht anzunehmen, daß nicht auch Tieck sich von vornherein zu dieser Anschauung bekannt haben sollte. Ausdruck gibt er ihr erst in einem späteren Brief an Solger[3] (1814): „Der wahre Schauspieler verhält sich doch ganz anders zum Dichter, als der Virtuos oder Musiker zum Komponisten. Er kann ja nicht nur eine eigene Welt schaffen, sondern den Dichter selbst erzeugen.... Wenn ich an Fleck oder Schröder denke, so habe ich doch eine ähnliche Empfindung, wie mir die Erinnerung an Goethe oder Shakespeare macht." Derselbe Solger weicht in seiner Bestimmung der Schauspielkunst von dieser Verselbständigung bedeutend ab. In den Kunstgesprächen[4] stellt er sie auf eine Rangordnung

[1] Walzel, Friedrich Schlegels Briefe an August Wilhelm. Berlin 1890.

[2] Über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur. 1802. Schr. IX.

[3] Solgers nachgelassene Schriften, hrsg. von Tieck und W. Schlegel. I, 323.

[4] Solger, a. a. O. S. 273.

mit der Tanzkunst und erklärt, beide „gehören mit zur dramatischen Kunst, welche sich vorzüglich in der des Schauspielers nur auf einer gewissen Stufe und nach einer Seite lebendig wiederholt". Schauspielkunst eine Hilfskunst der dramatischen Poesie, das stellt er als Grundsatz auf, und „Äußerung oder besondere Richtung" derselben nennt er sie in diesem Sinne gleich darauf. Offenbar hat Tieck an dieser Definition auch Anstoß genommen. In einem gleichzeitigen Briefe, als er das Manuskript des „Erwin" erhalten hatte, schreibt er:[1] „Nur wegen der Schauspielkunst sind mir Bedenken gekommen. Werfen Sie diese nicht zu sehr weg?" Und Solger versichert den Freund in dem Antwortbrief auf diesen Vorwurf, daß es nur eine vorläufige Hinschrift gewesen sei, die noch Änderungen erfahren müsse: „Nur was die Schauspielkunst betrifft, muß ich Sie beruhigen. Sie sollte nicht so weggeworfen werden, und die Worte, wie sie dastehen, müssen auch geändert werden." Es scheint aber, er hat seine Äußerungen nicht korrigiert. Wenigstens konnte Tieck gegen die obige Bestimmung der Schauspielkunst wohl das erwähnte Bedenken erheben, wie es denn aus dem Munde eines Philosophen überhaupt seltsam klingt, daß er einen theoretischen Gedanken „bloß hinschreibt", während er sich doch schon zu einer andern Meinung bekennt.

Der neue Gesichtspunkt der Romantik ist, daß sie, über die Schauspielkunst hinausgehend, das Problem des Theaters überhaupt in ganz moderner Weise erfaßt. Sie spricht den Gedanken von der Verbindung aller Künste auf der Bühne zu einer Gesamtwirkung aus.

A. W. Schlegel[2] nennt das Theater den Platz, „wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann, indem die Poesie zur Dolmetscherin die Schauspielkunst hat, die zugleich Beredsamkeit und bewegliches Gemälde ist. Und dazu leiht die Architektur eine glänzende Einfassung und die Malerei perspektivische Täuschungen, während die Musik zu Hilfe gerufen wird, um die Gemüter zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch die Anklänge noch mächtiger zu treffen." Und noch deutlicher nimmt Novalis diese Wagnersche Anschauung vorweg: „Rede — Gesang — Rezitativ — oder besser Rezitativ (Epos), Gesang (Lyra), echte

[1] Solgers nachgelassene Schriften, hrsg. von Tieck und W. Schlegel. I, 323.
[2] Vorlesungen (1802) 1809. I, 54.

Deklamation (Drama). Vollkommene Oper ist eine freie Vereinigung aller, die höchste Stufe des Dramas."[1] Und schon vorher: „Man sollte plastische Kunstwerke nie ohne Musik sehen, musikalische Kunstwerke hingegen nur in schön dekorierten Sälen. Poetische Kunstwerke aber nie ohne beides zugleich genießen."[2] Nicht so weittragend ist der Schillersche Ausspruch: „— das tragische Dichtwerk wird erst durch theatralische Vorstellung zu einem Ganzen; nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen, sie zu beleben". —[3]

Empirische Ästhetik, kann man sagen, gliedert sich in zwei Untersuchungen. Einmal will sie das Kunstwerk in seiner Wirkung auf den Lesenden oder Beschauenden prüfen, und von da aus geht sie an die zweite Aufgabe heran, das ästhetische Gesetz einer Kunst festzustellen, philosophiert also über den Stil im weitesten Sinne. Die erste Frage ist mehr eine Frage nach dem Subjekt, die zweite eine nach dem Objekt.

Es ist nicht bloß von äußerem Wert, für die weitere romantische Theaterauffassung eine gleiche Zweiteilung der Probleme zu beobachten. Das erste lautet dann: Welche Wirkung soll das Theater in der Seele des Zuschauers hervorrufen? Das zweite: Welches allgemeine Gesetz muß für die Bühnenkunst gelten, um diese Wirkung zu erzeugen? Beide stehen in notwendiger Wechselbeziehung zueinander.

Ein Rückblick auf Lessing und ein Seitenblick auf Weimar ist auch hier von Bedeutung, weil daraus vielleicht die mögliche Beeinflussung erkannt werden kann.

Lessing bezeichnete als Ziel der Schauspielkunst den „angenehmen Betrug", der durch eine ergänzende Einbildungskraft des Zuschauers zustande komme. Man muß hier auf der Hut sein, um einem Mißverständnis zu entgehen. Lessing genießt das Kunstwerk, weil es ein Werk der Kunst ist; „angenehmen Betrug" kann er es nennen, weil es mit den Mitteln der Wirklichkeit den Schein einer schöneren Welt erweckt.

---

[1] N. II[3] Nr. 399 (1798).

[2] N. II[3] Nr. 207 (1795.) Vgl. hierzu auch E. Havenstein, Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Berlin 1909. S. 63f. Nach ihm auch die Chronologie der Fragmente.

[3] Schiller, Vorrede zur Braut von Messina. Vgl. auch H. Knudsen, Schiller und die Musik. Greifswalder Dissertation 1908. S. 38ff.

Die Frage der Mittel ist gleichbedeutend mit der Frage nach dem ästhetischen Gesetz. Wir sahen, Lessing hatte die Schauspielkunst zwischen Malerei und bildende Kunst eingeordnet und gibt nun für sie eine dementsprechende Regel: „Als sichtbare Malerei muß die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend machte.“[1] Die Schauspielkunst darf also weiter gehen als die bildende Kunst, aber auch sie steht noch unter dem Banne künstlerischer Mäßigung, da sie sich die volle Freiheit der Poesie nicht nehmen kann, wie es Diderot, von dem Lessing hier abweicht, verlangte.[2] Lessing nähert sich vielmehr Mendelssohn, der die Forderung aufstellte, alles Häßliche sei aus der mimischen Darstellung zu verbannen, denn es störe die Illusion. „Die Malerei der Gebärdensprache ist auch dem Gesetz der Mäßigung unterworfen.“[3]

Der Kritiker beschränkte also wohl die körperliche Vorstellung der Dichtung, findet aber einen Ersatz des Fehlenden in der Verbindung von Sprache und Einbildungskraft. Auf diese kann der Dichter mit dem Wort unumschränkt wirken und so in ihr die ergänzende Vorstellung, z. B. des Entsetzlichen erzeugen, die in der Darstellung durch das Schönheitsgesetz gebunden ist.

Auch hier stellte sich Goethe in der ersten Periode nur auf Lessings Standpunkt. Oberländer führt dafür die bezeichnende Stelle des „Wilhelm Meister“ an: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ So wollte Goethe also zunächst „nichts anderes als Lessing“, und der von ihm geforderte Stil in der Schauspielkunst wird negativ bestimmt durch die Absage gegen einen „falsch verstandenen Konversationston“ und einen „unrichtigen Begriff von Natürlichkeit“.

Mit der Jahrhundertwende beginnt die eigentliche Reaktion

---

[1] Hamburgische Dramaturgie.

[2] Correspondence littéraire von Grimm. Bd. III.

[3] Briefe, die neueste Literatur betreffend. 83. Brief.

in Goethes Theaterauffassung, der Schiller nie ganz folgte. Mehr und mehr wird für ihn die Sprache jetzt Deklamation, und die gesamte Schauspielkunst wird unter das klassische Schönheitsgesetz, das für die bildende Kunst galt, gestellt. So entsteht die stilisierte und kalte Darstellung des späteren Weimarer Theaters, für die erhabene Würde das oberste Gesetz wird. Satirisch verspottete diese Richtung ein Leipziger Schauspieler in seinem bekannten Traktätchen „Saat von Goethe gesäet, am Tage der Garben zu reifen" (1808), ernsthaft und leidenschaftlich ergriff L. Tieck die Kampffeder. Er befehdete die Goethesche Schule nicht bloß, weil er die Mittel ihrer Darstellung für verkehrt hielt, mehr noch, weil er erkannte, daß sie aus einer ganz irrigen Auffassung der Theaterwirkung entsprang.

Das Wesen der Theaterwirkung wird von ihm als Täuschung bestimmt.[1] Was er darunter versteht, lassen einige Äußerungen, die allerdings der klaren Bestimmtheit entbehren, genauer erkennen. So erklärt er: echte Täuschung bestehe nur dann, wenn sie „sich nicht mehr an dieser und jener Wahrheit und an einzelnen Schönheiten kritisch erfreut, sondern vom Strom und Sturm der Leidenschaft, des Großen und Erhabenen, der Erschütterung und Rührung ergriffen und unwiderstehlich mit fortgerissen wird".[2] Auf die Phantasiekraft wird hier der Hauptwert gelegt, ihre Aufgabe ist es, „die Passivität des Zuhörers in so große Aktivität" zu verwandeln, „daß er mit dem Dichter dichtet", indem sie alle einzelnen Bilder, Laute und Redeteile als ein ganzes Gemälde zusammensetzt.

Also die Täuschungsmöglichkeit liegt nicht allein im Objekt, sondern auch im Subjekt. Das ist natürlich. Deutlicher noch besagt das eine andere Stelle. „In allem Genuß der Kunst muß unser Geist die Darstellung beleben und ergänzen; damit das Schauspiel ein wirkliches sei, muß die Imagination des Zuschauers zur Hälfte mitspielen. Daß die Einbildung wirken und arbeiten könne, muß sie nicht ermüden, der Geist muß nicht erschreckt und entsetzt werden."[3] Das Mithingerissenwerden bringt nicht bloß die Darstellung zustande, sondern die lebhaft erregte

---

[1] Köpke II, 227. Kr. Schr. I, 24.
[2] Kr. Schr. III, 80.
[3] Kr. Schr. IV, 86.

Phantasie arbeitet zu dem „Sturme“ mit, indem sie die nachgeahmte Sache in suggestiver Begeisterung als wirklich hinnimmt. Als wirklich hinnimmt, — denn stets hat sich der Zuschauer bewußt zu bleiben, daß vor ihm sich ein täuschendes Spiel abwickelt. Dieses Bewußtsein zu erhalten, ist für den wahren Kunstgenuß erforderlich. Warum wäre sonst der Zuschauer für abgeschmackt zu erklären, der in der Darstellerin der Julia wie Romeo in sie verliebt werden wollte? Auf dieser Grundlage der ästhetischen Illusion beruhen schon die satirischen Komödien der Jugendzeit, die es dem Dichter aufgeben, die eben erzeugte schwache Täuschung zu zerstören, weil sie bei dem dortigen Publikum am Schein, nicht am Wesen der Dinge hängt.

Wahrer Genuß beruht auf einer ironischen Erhabenheit. Von Fr. Schlegel übernimmt die gesamte Romantik diesen Begriff und versteht einmal darunter das freie Schweben des Geistes über dem Ganzen, das neben dem affizierten Ich stets ein nicht affiziertes stehen läßt. Damit ist „nichts anderes gemeint als die Tatsache, daß der Dichter über seinem Stoffe steht“. Einen weiteren Sinn gewinnt der Begriff, wenn er ihn definiert als die Erregung eines Gefühls „von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten“. Dadurch verlangt er, es solle der Geist des Künstlers über allem menschlichen Bedingten schwebend, in die Unendlichkeit ausblicken, indem der „Streit der unendlichen Freiheit“ mit seiner „ursprünglichen Beschränktheit“ stets sichtbar bleibt.[1]

Bei Fr. Schlegel hat die Ironie also eine mehr intellektuelle Bedeutung, sie bezeichnet die bewußte Freiheit, die weitere Ferne, in die der Verstand hinausblickt; bei Tieck fällt dieses Darüberhinausgehen fast ganz in das Gebiet des Gefühls. Er macht dieses Gesetz erstens für den Künstler geltend, und diese Ironie übte er selbst, wie er sich einmal zu Köpke äußert:[2] „Beim Lesen habe ich stets gesucht, über dem Ganzen zu stehen.“ Er habe sich selbst im Affekt den Überblick bewahrt, so daß er sich im Augenblick tadeln konnte, ein Wort unrichtig betont zu haben. „Das ist die richtige Stimmung für den Vorleser wie für den

---

[1] J. Minor, Friedrich Schlegels kritische Jugendschriften. 2 Bde. 1882. II, 175[20], 171[32]. Vgl. auch C. Alt, a. a. O. S. 65f.

[2] Köpke II, 178.

Schauspieler und Künstler überhaupt; es ist hier die Ironie." Zweitens fordert er aber auch die Ironie für den Aufnehmenden, und da lautet das Gesetz nun auf die Theaterwirkung übertragen: bei allem Kunstgenuß muß „das aufgeregteste Gefühl, die tiefste Erschütterung in der Imagination noch etwas Furchtbares ahnden können, das nicht erscheint, immer aber in geistiger Nähe schwebt. Tritt dieses Unsichtbare einmal wirklich auf, so erlahmt die Phantasie, und Täuschung und Genuß sind vernichtet".[1] Also auch der Zuschauer tritt, da der Künstler Ironie walten läßt, in den Zustand einer allerdings jetzt rein gefühlsmäßigen ironischen Erhabenheit, von dem er „in die Unendlichkeit ausblicken" kann.

Deutlich erscheint hier der vorher bezeichnete „fragmentarische Geist" der Romantiker, der nie die Erfüllung empfindet, sondern dem dunkele Ahnungen stets den Weg des unbeschränkten Weiterfühlens eröffnen.

Es lag eine große Gefahr in der Forderung, der Zuschauer solle sich durch Ironie in jedem Augenblick des täuschenden Spieles vor ihm bewußt sein. Im richtigen Maß gehalten, war es nur die berechtigte Kunstforderung, die Täuschung nicht einfach als Wirklichkeit anzunehmen. Wie leicht konnte aber die ironische Freiheit des Geistes zur Willkür ausarten und das Theater zur Stätte eines schrankenlosen Phantasiespieles machen, womit das andere Gesetz von der Natürlichkeit offenbar aufgehoben war. Den hier bestehenden Widerspruch löst der Dramaturg nicht, und er wäre dazu auch garnicht imstande gewesen. Bezeichnend ist es, daß die Romantiker, Tieck besonders, in ihren dramatischen Dichtungen gerade dem Fehler der Ironie verfielen. Aus dieser „ironischen" Auffassung der Theaterwirkung entspringt offenbar auch eine der seltsamsten theoretischen Verirrungen Tiecks, die eben die Gefahr des Begriffes dartut: er heißt die altenglische Sitte, Frauenrollen durch Männer spielen zu lassen, vom modernen Standpunkt gut, weil der Zuschauer hier wie nirgends anders sich dauernd der Täuschung bewußt bleibe.

Täuschung heißt also Vorspiegelung einer Wirklichkeit. Darum ist dieser Zustand nur möglich, wenn alle Erscheinungen des Objekts, das den Zweck erreichen soll, auch Wirklichkeit

[3] Kr. Schr. IV, 86.

enthalten, d. h. wenn sie natürlich sind. Die Kunst, die das Leben vortäuschen soll, muß die Natur in jener romantischen Unmittelbarkeit erfaßt haben, die das Absolute in der Einzelerscheinung sucht. So wird Natürlichkeit als oberste Forderung für die Schauspielkunst aufgestellt. Im wesentlichen deckt sich diese Anschauung mit Lessings Theorie. Er wie Tieck gelangen ferner zu dem gleichen Gesetz der künstlerischen Mäßigung für die Bühnenkunst, allerdings aus zweierlei Gründen. Lessing stellte die Forderung, alles Häßliche und Unedle von der Bühne zu verbannen, auf, weil er sie vom Standpunkte der künstlerischen Schönheit für unbedingt erforderlich hielt. Tieck will das Gemeine und Schroffe von der Bühne verbannt wissen, nicht um ein aus der Plastik übernommenes Schönheitsgesetz zu erfüllen, sondern: wie er durch den Begriff der Ironie der Gefahr entging, das Leben auf der Bühne illusionslos für das wahre anzusehen, so vermeidet er den platten Naturalismus durch das Gesetz der Mäßigung, indem es ihm um die Erhaltung eines gewissen berauschten Gefühles zu tun ist, das durch das „Herbe“ allzu leicht vernichtet werden könne. Es wäre dann das „Unsichtbare“ gekommen, was vorher als Lähmung der Täuschung bezeichnet wurde. Er verwünscht den häßlichen Schreier, der den Schläfer aus einem schönen Traume weckt. Das Traumartige ist neben der Ironie das zweite wichtige Moment; beide zusammen erzeugen den Genuß der geforderten Illusion. Diese zweite durchaus romantische Forderung an die Schauspielkunst spricht sich besonders deutlich in einer Stelle des „Jungen Tischlermeister“ aus:[1] „Das ist das Große der Bühnenkunst, daß sie etwas ausrichten kann, eine so ungeheure Wirkung erregen, daß uns im Moment die Erinnerung an jeden andern Kunstgenuß schwach und wie ein Schatten erscheint; freilich geht ihr Erzeugnis auch selbst wieder spurlos wie ein Schatten vorüber, und ein ungenügendes Andenken an die großen Momente des Genusses und der Entzückung erfüllt uns mit Wehmut, denn kein Denkmal kann der Bewunderer diesen entflohenen Erscheinungen setzen, weil keine Bezeichnung das kenntlich und deutlich zu charakterisieren vermag, was der hingerissene Zuschauer gesehen und gehört hat.“

Schiller hatte das Thema aufgeworfen, wenn er dem Mimen

[1] Werke XXVIII. Reimer, Berlin 1858.

von der Nachwelt keine Kränze flechten ließ. Tieck variiert es und überträgt es von dem vergänglichen Ruhm des Schauspielers auf den ebenso vergänglichen Genuß an seinem Werke. Er gibt sozusagen die psychologische Erklärung aus der Seele des Zuschauers für das Dahingehen alles mimischen Erfolges. In Schillers Sinn lag es aber durchaus nicht, den Genuß bloß als vorübergehenden Traum anzusehen. Wenn auch der einmal gehabte Genuß als solcher nicht fortdauert, so schreibt er ihm wenigstens eine fortdauernde Wirkung zu. Denn es sei der Kunst „ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu machen, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen“.[1]

Eine Mittelstellung zwischen Lessing—Goethe—Tieck nimmt A. W. Schlegel ein und sein ganzer Kreis scheint sie mit ihm zu teilen. Man darf wohl mit Recht vermuten, daß seine Anschauungen sich an Lessings Theorien und denen im „Wilhelm Meister“ ausgebildet haben. Deutlich entfernt er sich von dem späteren Goethe, ebenso aber entfernt er sich von Tieck durch Verwerfung des Natürlichkeitsprinzipes. Grundlegend für seine Auffassung ist der Aufsatz „Über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur“ (vgl. S. 40).

Schon früh hatte sich Schlegel zu dem Schillerschen Kunstideal bekannt und er erklärt von diesem Standpunkt aus: die Theorie, daß die Kunst Natur nachahmen solle, und der Grundsatz der Täuschung seien dem Wesen echter Kunst ganz fremd. Besonders unheilvoll sei diese Forderung für dramatische Dichtung und Schauspielkunst geworden, indem man alles Kühne, Große und Außerordentliche daraus verbannen zu müssen glaubte. — Offenbar zunächst ein Ausfall gegen den platten Naturalismus. Dann wird die Kunst romantisch-klassizistisch definiert: als der spielende Schein, „welchem sich das bezauberte Gemüt freiwillig hingibt, wiewohl es sich der Erdichtung sehr gut bewußt ist“. Hier

---

[1] Vorrede zur „Braut von Messina“.

befindet er sich also in Einklang mit Tiecks Ironieforderung. Der Künstler soll die Natur studieren, heißt also nichts weiter, als er soll die Einzelzüge beständig vor Augen haben und das Bedeutsame herausheben, damit so eine „durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene, für unsere Betrachtung verklärte und zusammengedrängte Natur“ entsteht. Vollkommene Naturwahrheit zu erreichen, ist einmal sinnlos, sodann unmöglich, weil die Idee der Natur, d. h. die Vorstellung der Einzelzüge in uns, schon infolge unseres beschränkten Erkennens unvollkommen ist, wieviel mehr muß sie es noch in der äußeren Darstellung werden. Verbindung und Trennung zugleich von Natur und Kunst bildet der „Stil“ des schaffenden Künstlers, das ist das das Unbeschränkte beschränkende Kunstprinzip.

Diese Regeln, die zunächst als Grundsätze der Kunst im allgemeinen ausgesprochen werden, auch auf die Schauspielkunst zu übertragen, sind wir ohne weiteres berechtigt, weil Schlegel ihre Gleichberechtigung neben den andern Künsten im ersten Teil seiner Ausführungen als selbstverständlich annimmt.

Also nicht Vortäuschung einer Wirklichkeit ist Aufgabe der Kunst. Wohl aber ist die Wahrheit der Mittel gefordert, denn der Künstler, der das Stoffliche mit seiner Form durchdringt, kann sie nicht willkürlich gewählt jenem aufdrängen, er muß eines den Bedingungen des andern anpassen. Indem er zunächst die Natur in ihren Einzelheiten beobachtet, sie auf sich wirken läßt und sie dann nach seinem Kunstprinzip formt, arbeiten Selbstverleugnung und Selbstdurchdringung in gleicher Weise mit.

Große Originalität kennzeichnet diese Untersuchung nicht, doch eine größere Klarheit unterscheidet sie vorteilhaft von Tieck. War es aber ein anderes Gesetz, als es Lessing für die Poesie verkündet hatte, gibt es überhaupt ein anderes als dieses, um dem ewigen, unklaren Zwiespalt zwischen Idealismus und Realismus zu entgehen?

Nur in dem von ihm charakterisierten „Stil“ lag für Schlegel, den Künstler der Form, eine gewisse Gefahr, der zu großen Ausbildung des Formalen zu verfallen; und der Dichter entging ihr auch nicht, der dramaturgische Kritiker hielt sich nicht immer davon frei. In den Ausführungen über den Schauspieler wird sich das zeigen.

Als die „tätige Reflexion des Menschen über sich selbst“

definiert Novalis[1] das Wesen der Theaterkunst. War sie ihm die universellste Vereinigung aller Künste gewesen, so mußten ihr auch Wirkung und Gesetze der Kunst überhaupt am allerersten zukommen. Kunst, Religion und Leben gehen aber unter Verwischung ihrer Grenzen bei ihm in eins über, und so wird die Bühne Wiedergabe des menschlichen Schicksals und des Lebens überhaupt.

Drittes Kapitel.

Die kulturelle Bedeutung des Theaters.

Eine kurze Erinnerung an die psychologische Erklärung der romantischen Theatermanie ist für das Folgende notwendig. Leben bedeutete das Theater, der Weg über die Bühne führt in die Welt, d. h. in das Phantasiesystem, das die Romantik an Stelle der Wirklichkeit gesetzt hatte. Dort wird man erschüttert von der Gewalt der Geschehnisse, man fühlt sich ergriffen vom wahren Leben. Deshalb hat die Bühne für die Romantiker einen kulturellen Wert; sie bemühen sich, das ganze Volk mit ihr zu verbinden, um es so im Verein mit der Poesie an den Zentralpunkt aller Natur zu führen.

Die Idee, wie sie der Gründung von Nationaltheatern zugrunde lag und seit Lessing lebhaft vertreten wurde, hatte zunächst mehr das ästhetische Moment als das ausgesprochen kulturelle im Auge gehabt. Lessings rein kritische Natur wirkte in der Folgezeit unvermindert fort. Daneben hatte Herder, dem „Magus des Nordens“ als dankbarer und genialer Schüler folgend, den Gedanken des historischen Werdens und seine Bedeutung für die ästhetische Schätzung in die Poesie eingeführt. Die Romantiker übernehmen von ihm diese Anregung, die auf das Ursprüngliche im Volke hinwies, und bildeten sie fruchtbar weiter, indem sie auch das Volkstümliche anderer Nationen zu erfassen suchten. Denn alles mußte ja dazu führen, die Natur im innersten Kern aufzudecken. Nationalitätsstreben und Kosmopolitismus, zwischen denen die Romantik schwankte, waren die Folge eines

[1] N. II[3] Nr. 398.

an sich gleichen Strebens. Tieck entfernte sich entgegen den Schlegels mit zunehmendem Alter mehr und mehr von universellen Ideen, wenngleich er schon immer in ihnen nur den nationalverwandten Anknüpfungspunkt gesucht hatte. Er erkaltet gegen das spanische Drama und rückt das englische in den Vordergrund, weil er hier germanische Verwandtschaft vorfand. Und darum konnte er die englische Bühne als Musterbeispiel für nationale Verbindung mit dem Volke hinstellen.

E. Devrient leitet das zweite Kapitel seines III. Buches mit den Worten ein: „Überschaut man den Entwickelungsgang, den die Dramatik in der von Lessing eröffneten volkstümlichen Richtung bis zur Neige des Jahrhunderts vollendet hatte, so mag man zuerst fragen: wie weit war überhaupt die Erkenntnis von der Bedeutung und dem Wert der Schaubühne vorgerückt?“

In Lessings Sinne hatte Sulzer fortgewirkt, und 1784 nahm der junge Schiller die Idee einer volkserzieherischen Kraft der Bühne nachdrücklich auf.[1] In dithyrambisch-begeisterten Ausführungen erklärte er die Schauspielkunst als Ergänzung von Gesetz und Religion: sie zeigt die Verdammung des Lasters und unterstützt so die weltliche Gerechtigkeit; sie hält dem Toren einen Spiegel vor und gibt einen praktischen Wegweiser für das Leben; sie zeigt uns menschliche Schicksale und macht uns so mit dem Leben bekannt und lehrt es uns ertragen.

Soweit die Hauptpunkte der Schillerschen Ideen, die er später durch seine Ausführungen über den Chor[2] und sein Gesetz der sittlichen Freiheit in der Kunst selbst modifizierte. Nur ein Gesichtspunkt verdient hier noch besondere Erwähnung, nicht bloß weil er den Gipfelpunkt seiner rauschenden Begeisterung darstellt, sondern weil gerade dieser Punkt ein Grundproblem der romantischen Theorie wird: es ist die vergesellschaftende Wirkung des Theaters, die Meinungen und Neigungen eines Volkes vereinigen könne. Nicht auf der Nation ruht eine Nationalbühne, so steigert er seine Sätze, sondern auf der Nationalbühne kann eine Nation ruhen. „Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden

[1] Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Vortrag in der Mannheimer deutschen Gesellschaft. 1784.

[2] Vorrede zur „Braut von Messina“.

und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten, — wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte, — mit einem Wort, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.“

Bis zu dem Höhepunkt der Jugendbegeisterung geht die Romantik freilich nicht mit. Aber in der Frage der Gemeinschaftswirkung bildet sie die direkte Fortsetzung der von Schiller, allerdings auch nicht zum erstenmal, ausgesprochenen Gedanken.

Tieck hatte ja den Theatergenuß in seiner Gesamtheit als eine Art Augenblicksgenuß bestimmt. Wie konnte er dabei doch eine große Wirkung auf das gesamte Volk zugeben? Er konnte es nur, indem er eben der Augenblickswirkung so ungeheuere Bedeutung zuschrieb, — auch das ist ein echt romantischer Zug, dem Momentanen sich hinzugeben. Das Theater ist ihm „einzig mögliches Mittel, die Menschen zu einem gemeinsamen Zweck der Lust und Erhebung zu verbinden“.[1] Und vielleicht folgt er hier einer Auffassung A. W. Schlegels[2], der die Wirkung auf eine versammelte Menge darin sieht, die „Schranken konventioneller, durch die Sitte vorgeschriebener Zurückhaltung einzureißen“. Eine Art Massensuggestion geht von der Bühne auf das Publikum über und verbindet alles zu einem gemeinsamen Lebensmittelpunkt. Erhebung zum Besten und Edelsten, Lust und Genuß, gegenseitige Anteilnahme und Verbrüderung sind die Elemente, die das Theater als Volksbildungsanstalt wichtig machen. A. W. Schlegel faßt diese ganze Anschauung in einer geistreichen Ausführung zusammen: „— das Theater . ., wo die gesamte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von jahrhundertelang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung gebracht werden kann: das Theater, sage ich, hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblingsergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren inneren

---

[1] Hierzu und zu dem Folgenden vgl. Tiecks Vorreden zum deutschen und altenglischen Theater. 1811. 1817. 1823.

[2] Vorlesungen I, 49ff.

Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lauschendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung; die Kindheit selbst sitzt mit ahndungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; alle finden Erholung und Aufheiterung und werden auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Druckes ihrer Lebensweise enthoben."

Die Betonung der erheiternden, erlösenden Kraft ist besonders romantisch und — bedeutend. Diese Theorie geht von der richtigen Erkenntnis aus, daß in einer Gesamtmasse die Elemente psychischer Stimmungen, die der Einzelne in sich trägt, aus dem Innern gelöst und in Wechselwirkung gebracht werden können.

In Übereinstimmung suchen beide Kritiker ihrer Theorie einen historischen Halt zu geben.

Im Altertum steht die griechische Bühne in ihrer Ableitung aus dem öffentlichen Interesse als vollkommene Nationalkunst da. In der Neuzeit haben nur Engländer nnd Spanier die wahre Verbindung mit dem Volkstümlichen gefunden, die Deutschen nie. Nach diesen zwei Sätzen ordnet sich die historische Ausführung Tiecks und Schlegels.

Die „Abhandlung über die geschichtliche Entwickelung der neueren Bühne"[1] vom Jahre 1823 geht von der Wertschätzung des athenischen Theaters aus. Leben und Poesie schienen sich in gemeinsamem Beisammenleben zu verbinden; das Theater war nur ein Produkt der Tätigkeit, die, wie alles bei den Alten, Volkstätigkeit war. „Aus großen religiösen und Volksfesten erwuchs die athenische Bühne. . . . Es war eine Angelegenheit des Staates, die Gesinnung der Zeit, des gesamten öffentlichen Wesens sprach sich in der Poesie aus, und der gebildete Grieche erkannte in jeder Rede und in jeder Strophe sein Streben, seine Liebe und Tugend."

Die Darstellung geht dann über zu den modernen Theatern,

[1] Kr. Schr. II, 313.

wiederholt aber nur besser und ausführlicher ausgesprochene Gedanken der oben erwähnten Vorreden. Diese bleiben daher maßgebend für uns. Den Einheitszug einer gemeinsamen Neigung, heißt es, habe nur das Mittelalter aufgewiesen. Damals gab es aber kein eigentliches Bedürfnis nach Theatern, weil durch kirchliche und weltliche Feste, durch Turniere usw. die Schaulust vollauf befriedigt war. Als sie aufhörten, hörte damit zugleich das große öffentliche Beisammensein auf. Der Mensch, der jetzt mehr auf sich, sein Gewerbe und sein Haus angewiesen war, mußte sich ein neues Leben erschaffen und neue Bande und Vereinigungspunkte suchen. Das Theater erfüllte die Stelle der pompösen Feste, „als eine Sehnsucht nach entflohenen großen Bildern und Begebenheiten" sich geltend machte. Von vornherein konnte es aber nicht national sein, weil sich das Leben aus der Öffentlichkeit in den engen Kreis des Hauses zurückgezogen hatte.

So fein psychologisch und richtig auch die letzte Bemerkung, so poetisch-romantisch auch die übrige Entwickelung ist, kann sie doch nicht mehr vor der strengen theaterhistorischen Forschung bestehen bleiben, die die Entstehung des Theaters auf andere Ursachen zurückführt. Die Verbindung gerade kirchlicher Feste mit den Anfängen der Bühne, wie das Zurückreichen mimischer Einzeldarstellungen bis in die germanische Zeit scheinen Tieck noch unbekannt gewesen zu sein. Treffender ist die Ausführung von der weiteren Entwickelung der Theater.

Nur Engländern und Spaniern sei es gelungen, ein wahres Nationaltheater zu schaffen, weil sie die Berührung mit dem Volkstümlichen in der dramatischen Literatur nie verloren. In Deutschland fehlte, als man sich darum bemühte, ja zu sehr der allgemeine Mittelpunkt, den selbst Nürnberg zu Hans Sachs' Zeit nicht besaß. So konnte sich der schwache Ansatz zu einer theatralischen Nationalkunst, den er gab, nicht fruchtbar fortentwickeln. Drama und Theater erhielten keine Fühlung mit dem Volk und verfielen den beiden Extremen, Ergötzung des gemeinen Haufens oder Gelehrtensache zu werden. „Ein nationales Schauspiel zu besitzen, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten", klagt noch Eichendorff.

Wie in der kulturellen Einschätzung, so befindet sich A. W. Schlegel auch hier mit Tieck in vollkommener Übereinstimmung.

Seine Anschauungen darstellen, hieße nur Ticcksche wiederholen; denn er preist ebenfalls die „von keinem andern Volk ererbte oder entlehnte“ Schauspielkunst der Griechen und findet dieselben nationalen Bedingungen nur bei Engländern und Spaniern wieder.

Ob hier eine gegenseitige Beeinflussung der Romantiker stattfand, ist nicht festzustellen, aber wahrscheinlich. Schlegels Vorlesungen gehören den Jahren 1802 und 1809 an, Tiecks historische Erörterungen der Zeit von 1811—1823. Mit der englischen Bühne beschäftigte er sich jedoch schon seit seiner Göttinger Studienzeit, auf die spanische wies Schlegel ihn in Jena nachdrücklich hin. Gegenseitige Anregungen können sie sich insofern geben, weil sie sich hier im romantischen Ideal der Weltpoesie begegnen. Zu vermuten ist aber, daß Tieck in seiner Wertschätzung der athenischen Bühne von W. Schlegel beeinflußt ist, vielleicht gar von Fr. Schlegel, der, die Neigung zur Universalpoesie teilend, die Genossen an Kenntnis des klassischen Dramas überragte, wie er denn auch eine Darstellung der griechischen Bühne geplant hatte. Die Schlegel hatten bereits das Evangelium der Klassizität mit romantischen Fanfaren verkündet, als Tieck sich ästhetischen Fragen zuwandte. Was die Romantik aus dem Altertum übernimmt, geht durch ihre Hände. Ernsthaft hat sich Tieck niemals mit der Antike beschäftigt. Wenn er sich zum Herold ihres vortrefflichen Theaters macht, gibt er offenbar nur Schlegelsche Anregungen wieder, die nun längst in der Romantik als schwimmendes Gut umhertrieben.

Viertes Kapitel.

Der Schauspieler.

Heinrich Laube erwähnt in seinem „Norddeutschen Theater“[1] einen Besuch bei Tieck, den er dem Dichter kurz vor dessen Tode abstattete, und erzählt mit ergreifenden Worten, wie der von Gichtschmerzen geplagte Greis mit ihm trotzdem eine dreistündige Unterhaltung über das deutsche Theater führte. Endlich

---

[1] Heinrich Laube, Das norddeutsche Theater. 1864.

läßt er ihn mit den gequälten Worten schließen: „Nur eine Lehre, nur eine halten Sie aufrecht: Sprechen lernen! Es ist noch meine letzte Klage, daß unsere Schauspieler nicht sprechen lernen.“

Sprechen lernen! Wie ein Widerhall klingen diese Worte durch die ganze Entwickelung der Schauspielkunst seit anderthalb Jahrhunderten. Das war das eigentliche Problem der Epoche. Erst allmählich war die mimische Darstellung an seine Seite getreten. Und wenn nun, in der Romantik zum erstenmal, andere Fragen des Theaters künstlerisch untersucht werden, so zeigen Tiecks verzweifelte Worte, daß die Sprache auch jetzt noch weit wichtiger erscheint als jene. So rechtfertigt sich die zu Anfang aufgestellte Behauptung, daß die moderne Loslösung bestimmter Theaterprobleme von dem Wort noch nicht im Sinne der Romantik lag.

Wahre Charakteristik, erklärt Tieck, wird erst durch künstlerische Ausbildung der Deklamation möglich gemacht. Er stellt sich dadurch sofort zu Lessings Individualitätsprinzip und teilt das Problem mit Goethe. Von ihm aber entfernt er sich so weit wieder, daß seine Theorie am leichtesten als Opposition gegen Goethe zu verstehen ist. Auf Grund seiner ästhetischen Forderung: Zweck der Bühne sei Täuschung, verkündet er das Natürlichkeitsgesetz für die Deklamation. Damit tritt er der Weimarer stilisierten Richtung, der rohen Unnatur und der platten Natürlichkeit entgegen und für die Hamburger Schule Schröders ein.

Wieder müssen wir die verschiedenen Perioden Goethes als Theaterleiters auseinanderhalten, dem zur Zeit des „Wilhelm Meister“ charakteristische Auffassung der Rolle als das höchste galt. Wie weit ist der Abstand dieser nur Lessingschen Auffassung von dem verirrten Stilprinzip des älteren Theaterdirektors. Da verlangt er nicht mehr Charakteristik, sondern Kunst und Anstand sowie anmutigen Vortrag mit wohllautender Akzentuation des Verses, überhaupt vollkommenstes Ebenmaß der Erscheinung und Gemessenheit der Bewegung. So entstand die bekannte singende und pathetische Rezitation neben französischer Stilisierung der Bewegung.

Sie erklärt Tieck für schlimmste Unnatur und bühnenfeindlich, denn „wo alles unbedingt auf die kleinen Nuancen der Rede hingewendet werde und jeder Monolog und jede Schilderung ein

kunstvolles Ganze ausmachen solle, da kann von Charakterdarstellung, von wahrer Steigerung, von Herausheben oder Fallenlassen dieser oder jener Stelle nicht mehr die Rede sein.“

Ausdrücklich gegen die Weimarer Schule polemisiert der Dichter eigentlich fast nie, desto leidenschaftlicher gab er aber nach Laubes Bericht in den Dresdener Abendvorlesungen seiner abweichenden Ansicht Ausdruck. In den Kritiken ersetze man aber nur „französische Manier“ durch „Weimarer Schauspielkunst“, und man erhält den wahren Feind.

Das andere Extrem, dem Pathos entgegengesetzt, ist die rohe Unnatur, an der die Bühnen nicht weniger krankten. Der erste Teil dieser Schrift suchte ja zu zeigen, wie in der Tat der größte Teil der Bühnen von der einen dieser Richtungen beherrscht wurde. Klagend spricht der Romantiker von der Unnatur in den Unterhaltungen des „Phantasus“, köstlich verspottet er ihre Auswüchse in den Aufführungen des „Jungen Tischlermeisters“.

Von einer entschiedenen Ablehnung der Aufklärung war der junge Tieck als Dichter ausgegangen. Ihre philiströse Nüchternheit verwirft er auch für die Sprache: „Viel haben wir von diesen dürren Rednern leiden müssen, die natürlich zu sein meinen, wenn sie trivial sind und gewichtige Worte und große Gedanken gleichsam unter sich wegwerfen, immerdar den Zusammenhang zerreißen und den Sinn zerstückeln, und jede Erhebung Schwulst, und die Würde und Majestät Unnatur nennen.“[1]

Den Mißgriffen in der Deklamation ständen Verkehrtheiten der Literatur zur Seite, die jene nur befördern müssen. Der unwahre Moralist Kotzebue begünstigte die widerliche Plattheit. Die Abneigung der Romantik gegen Schiller teilt Tieck, wenn er ihm die allzu lyrische und rhetorische Heraushebung bestimmter Stellen vorwirft. „Der Dichter herrscht vor, der gewöhnliche Deklamator reißt sich noch mehr los, wir sehen, wir hören ein Deklamatorium, wir sind im Konzert . . .“[2] Von Pathos und

---

[1] Kr. Schr. II, 343 u. a.

[2] Kr. Schr. II, 349. Hierbei sei vorübergehend bemerkt, daß Tiecks Abneigung gegen die Schillersche Sprache vom heutigen Standpunkt ganz berechtigt erscheinen mag. Übersehen aber hat er das gerade bei Schiller außerordentlich wichtige theatralische Moment, das seine Stücke noch heute auf der Bühne zum Volk Fühlung gewinnen läßt. Dies eben fehlte der

Dürftigkeit gleich weit entfernt ist die wahre Deklamation, die natürliche Darstellung reiner Lebenswahrheit. Ihre Grundlage ist die gewöhnliche Konversationssprache „als Element, in welchem sich in allen möglichen Modifikationen die Kunst des Sprechers“ bewege. Von da ausgehend kann sie die ganze Stufenleiter der verschiedensten Töne umfassen, bald im Pathos, selbst bis zu donnernden Lauten aufsteigen, bald im Schmerz ganz verstummen, um das Ungeheuere mehr durch Zurückhaltung anzudeuten und den Kontrast der hervorbrechenden Leidenschaft zu verstärken.[1]

Mit neuem Angriff auf Weimar wird auch das langsame Zeitmaß in der Deklamation italienischer oder französischer Manier verworfen. Ein Aufsatz „Über das Tempo, in welchem auf der Bühne gesprochen werden soll“[2], ist dieser Untersuchung gewidmet.

„Diese Frage hängt genau mit der zusammen, die in unsern Tagen so oft in Anregung gekommen: auf welche Weise der Vers rezitiert werden soll.“ So sagt die Einleitung und verbindet gleich zwei wichtige Sprachprobleme.

Seit zwanzig Jahren habe sich auf den deutschen Bühnen entgegen der früheren Lebendigkeit ein hohler, langsamer Ton in der Tragödie breit gemacht. — Gegen wen polemisiert wird, ist klar. — Gibt es denn überhaupt einen Unterschied im Grundton des Trauerspiels und dem des Lustspiels?, lautet die entscheidende Frage des Kritikers, schon heimlich auf den Natürlichkeitston hinzielend. Ein Gesetz vermag er nicht aufzustellen: „Es läßt sich vielleicht keine Regel auffinden, gewiß aber darüber nachdenken, in welchem Zeitmaß die Worte einander unter gegebenen Bedingungen ablösen müssen.“ Echt romantisch wird nun das Gefühl im Sinne der inneren Wahrnehmung befragt, bei welchem Rhythmus die einzelnen Laute, Bilder und Redeteile sich in der Phantasie am besten zu einem Ganzen verbinden. Zunächst sind da zwei Fälle zu verwerfen: ein „großartiges Gedicht in nüchterner Schnelligkeit hingeschwatzt“ kann niemals einen erhabenen Eindruck erwecken; umgekehrt

---

Romantik; der Vorwurf des „Deklamatoriums“ richtete sich aber gegen sie selbst. Der verderbliche Einfluß des romantischen Dramas der Tieck und Schlegel ist nicht zu leugnen, ist hier aber nicht zu untersuchen.

[1] Kr. Schr. II, 343 u. a.

[2] Kr. Schr. IV, 37ff.

werden die beginnenden Bilder durch zu große Langsamkeit stets wieder gestört und unterbrochen, es gäbe keine Erfassung des Ganzen. Also bleibt nur die Mitte: der gewöhnliche Ton; und das Gesetz — das wahre Nicht-Gesetz eigentlich — lautet: „Der Rhythmus der Konservationssprache müßte also wohl die Basis des Trauerspiels bleiben". Nur die Basis, wohlverstanden; wie der Ton von da aus alle Lagen der menschlichen Stimme durchlaufen konnte, so auch das Tempo. Auf diesem Boden muß jedes Schauspiel sein eigenes angemessenes Zeitmaß haben, in diesem jeder Charakter, und in diesem wieder jede Szene, jedes Gefühl, jeder Vers. So entsteht die Art, die „alle Tempi, die raschesten wie die langsamsten, das Largo wie das Allegro rauschend und abwechselnd vereinigen kann." Da fragt sich natürlich: bleibt dabei der Vers noch als Vers bestehen?

Auch hier gibt es kein allgemeines Gesetz, Modulationen sind wieder erlaubt. „Die schönen gereimten Szenen der ‚Sommernacht', oder des ‚Romeo' müssen sich in anderer Art als die Verse des ‚Sturms' vernehmen lassen. Jamben und Trochäen, Stanzen und Sonett erfordern eine verschiedene Sprechart, jene vernimmt unser Ohr mehr prosaisch, diese mehr getragen." Von der Leichtigkeit des jambischen Verses, der sich der prosaischen Redeweise nähere, hatte auch Lessing gesprochen. Ganz zu verwerfen ist nur die übliche taktschlagende Manier, die den Vers in ‚einförmigem Geklapper' kenntlich macht, womöglich noch mit einer Pause in der Mitte und Hinaufgehen der Stimme am Schluß. Der Götzdarsteller im ‚Jungen Tischlermeister' bietet das lebendigste Beispiel einer ebenso lächerlichen polternden Deklamationsweise in der Prosa.

Köpke[1] charakterisiert Tiecks Novellen treffend dahin, daß sie nicht allein die Welt abspiegeln sollten, sondern die Widersprüche des Lebens, die Wirren und Kämpfe der Leidenschaft auflösen und zur versöhnenden Auffassung erheben.

Ein Alles-umspannen-wollen der verschiedensten Kontraste, wie sie im Leben, dessen Fülle die Bühne ja darbietet, begegnen, liegt auch der von Tieck geforderten Deklamation zugrunde: bald leicht, bald schwer, bald ruhig, bald gewaltig sollte sie ertönen, ein plötzliches Anhalten war erlaubt, wie er es selbst im Leben

[1] Köpke II, 55.

übte, um in ein schnelles Dahinrollen aufzugehen, wo es die Natur erforderte. Wirkung steht neben Gegenwirkung und schließlich bilden beide die „versöhnende“ große Einheit; sie ist das Absolute, das hinter dem Einzelnen als Verbindungsglied schwebt, unsichtbar — nicht sichtbar wie Goethes Harmonie der Rezitation.

Eng mit dem Sprachproblem hängt die Frage zusammen, ob der Schauspieler während der Darstellung empfinden oder ob er kalt bleiben soll.[1] Das Resultat leitet sich aus dem Ironiebegriff ab. Hingen die geforderten Abstufungen der Sprache nur von dem Empfinden des Künstlers ab, so lag die Gefahr nahe, der Willkür zu verfallen. Gegen sie schiebt der Kritiker einen Riegel vor, wenn er im Sinne der ironischen Erhabenheit (s. S. 45) verlangt: wie der Zuschauer muß auch der Schauspieler als ein freier Geist über dem Ganzen schweben. Wieder ist Fr. Schlegel die Quelle, aus der der Freund hier geschöpft hat: „Der Künstler soll sich auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität erheben“, lehrte bereits ein Fragment (Lyc. 42, 87) der früheren Jahre. Durch diese Formel vereinigt der Dresdener Dramaturg Gefühl und Verstand in der schauspielerischen Leistung zu einem Ganzen, wie ihm genau betrachtet eins ohne das andere in ein Nichts zerfällt.

Lessing ließ es, Mendelssohn folgend, mit der bloßen verstandesmäßigen Auffassung einer Rolle nicht genug sein, und so empfiehlt auch Tieck begeisterte Wärme, aber nur vereinigt mit „Besonnenheit und schaffender Klarheit“. Er hätte nur hinzuzufügen brauchen, daß in der hervorragenden Persönlichkeit bald die eine, bald die andere Seite vorwiegen kann, wie es ihn die Jugendbeobachtung an Schröder und Fleck lehren konnte, und die Frage war vollkommen gelöst.

Mit Bedauern nimmt man von einer Untersuchung Abschied, deren Methode nicht immer von romantischer Verschwommenheit frei ist, deren Resultate aber zu dem Besten gehören, was der feinsinnige Bühnenkenner ausgesprochen hat, und für die Deklamation auf dem Theater stets Geltung behalten werden. —

Zweifellos tritt die Theorie der Mimik bei Tieck sichtbar in den Hintergrund. Nur zuweilen erwähnt er sie in Verbindung mit der Sprache und fordert auch für sie Natürlichkeit. Durch

---

[1] Kr. Schr. IV, 79.

Engels Werk scheint er also wenig beeinflußt zu sein. Vielleicht gibt ein Seitenblick in die Praxis ein wenig mehr Licht. In seinen Bühnendichtungen finden wir szenische Bemerkungen in reicher Zahl bei den Jugendstücken, offenbar übernommen aus seinen Vorbildern, dem Ritter- und Konversationsdrama. Diese szenischen Bemerkungen geben, soweit sie nicht Handlungen anzeigen, Hinweise auf mimische Gefühlsäußerungen, die sich mit den Worten des Sprechers verbinden sollen. Ein Blick auf das moderne Drama lehrt, daß derartige Andeutungen mehr Raum gewinnen, je feiner die seelische Nuancierung wird. Das ist auch Tiecks Absicht; um so verwunderlicher ist es, daß in den späteren Dramen, die den spezifisch romantischen Charakter tragen, szenische Bemerkungen vollständig fehlen. Vielleicht ist das so zu erklären: Die szenische Bemerkung soll die Suggestion, die der Schauspieler braucht, erleichtern, soll ihm Hinweise geben. Alles andere muß er selbst aus dem Dichterwort entnehmen. Fehlt nun diese Anweisung ganz, so ist er nur auf die sprachlichen Äußerungen einer Person beschränkt. Wenn Tieck also später die szenische Bemerkung fallen läßt, tut er es offenbar in der Absicht, den Schauspieler völlig auf das Wort hinzuweisen, als einzige Quelle für Gefühlsäußerungen. Das wäre ein erneuter Beweis für die Bevorzugung der Sprache vor der übrigen mimischen Darstellung, zumal Tieck nach eigenen Angaben bei diesen Dramen ernstlich an die Bühne gedacht hat.[1]

Wenden wir uns jetzt zu A. W. Schlegel. Er geht von der allgemeinen Frage aus, wie der Schauspieler als Künstler überhaupt schafft.

Im Jahre 1798 rezensiert er Einsiedels „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst“ und erklärt sich in der Hauptsache mit den Erörterungen des Weimarischen Kammerherrn einverstanden. Bei dieser Gelegenheit wirft der Rezensent die Frage auf, wie sich das schauspielerische Schaffen von dem anderer Künstler unterscheide, und er stellt zunächst dafür den Satz auf: der Schauspieler muß, da er ja sein Objekt an seinem eigenen Subjekt darstellt, die ganze Erscheinung seiner Person in Schein verwandeln. — Für die Schauspielkunst ein ganz irriger Grundsatz, wenn er, wie es hier offenbar gemeint ist, bedeutet:

---

[1] Tieck, Werke. 1848. I. Einleitung.

der Schauspieler muß seine Persönlichkeit hinter der Rolle zu etwas Wesenlosem werden lassen. Dieses Prinzip führte Goethe damals zur Verleugnung der Persönlichkeit beim Darsteller;[1] ähnlich hatte sich Schiller schon in den Jenenser Vorlesungen über Ästhetik (1792/93) ausgesprochen.

Anders kann man den Übergang der Erscheinung in den Schein auch dahin auffassen wollen, daß der Schauspieler seine Persönlichkeit als künstlerisches Objekt zu betrachten hat, indem er sie, wie der Bildhauer aus dem Marmor seine Idee gestaltet, nach dem Bilde der vorgeschriebenen Rolle umformen muß. Bei dieser Art bleibt seine Person durchaus erhalten, und das Gesetz wäre richtig. So aber meint es Schlegel hier nicht, er denkt vielmehr etwa an Goethes Kunstrichtung, denn sonst wären die folgenden Ausführungen unverständlich. „Diese Aufgabe“, fährt er nämlich fort, „ist, in ihrer ganzen Strenge genommen, unauflösbar und kann nur durch Annäherung erreicht werden.“

Es muß also eine Art geben, wie der Schauspieler seinen individuellen Charakter am besten in die Bestimmungen der Rolle einpassen kann, ohne sich darin zu verlieren. Denn die griechische Maskenkunst, in der das Individuum ganz verschwand, sei bei dem modernen Bedürfnis nach Charakteristik unmöglich. Eine Parallelstelle aus den kritischen Schriften Schlegels[2] bestätigt diese Auffassung: Bei keiner andern Kunst, heißt es da, sei das Talent so sehr mit der Person verwebt, als gerade bei der Schauspielkunst. Hier sei es Aufgabe des Künstlers, seine Person zu verwandeln, und andererseits bleibe die Grundlage seiner Leistung doch wieder, daß seine Individualität nicht vollständig hinweggeräumt werde.

Der Schauspieler, lehrt Einsiedel weiter, und Schlegel scheint nichts nennenswertes dagegen einzuwenden zu haben, müsse in seiner Darstellung nicht ein einzelnes Individuum nach der Natur nachahmen, sondern mannigfaltige Modelle beobachten und aus ihnen eine Norm abstrahieren, die ihm als Ideal vorschwebt. So ist ihm durch eine allgemeine Vorstellung der menschlichen Natur Gelegenheit gegeben, den Dichter durch Einzelzüge seiner Beobachtung zu beleben und zu ergänzen.

[1] Von hier aus muß man Goethes Bemühung um Wiederbelebung der griechischen Maskenkunst verstehen.

[2] Schlegel, Schr. IX, 213.

Damit fordert er also schauspielerische Charakteristik trotz oder neben dem oben erwähnten „annähernden“ Verschwinden hinter der Rolle.

Wie sollte aber beides zusammenpassen? — Nach Herrn Friedrich Haases Zeugnis galt es damals für den guten Schauspieler als durchaus notwendig, so weit hinter der Rolle verborgen zu bleiben, daß man oft minutenlang den Spieler nicht erkannte. Das klingt beinahe wie Goethes Grundsatz, und doch liegt zwischen beidem eine trennende Kluft. Goethe verlangte nicht nur das Verschwinden der Persönlichkeit, sondern überhaupt individualitätslose Darstellung, — alle Charakteristik lag im Wort, das aber auch nicht der Schauspieler zu gestalten und damit zu charakterisieren hatte, sondern als bloßes Werkzeug des Dichters wiedergeben mußte. Aus dem Wort heraus sollte man die Gestalt erhören. — Die andere Art des Verschwindens kann aber, da sie eine durchaus individualisierte Rolle bestehen ließ, dann nichts anderes bedeutet haben als: es sollte das Persönliche des Schauspielers ganz in den dargestellten Charakter übergegangen sein, indem er die Rolle als Rolle verkörperte. Der Zuschauer sollte also nicht einen Spieler und ein von ihm Gespieltes sehen, sondern beide sollten eine Einheit bilden. Bei dieser Auffassung, die noch heute berechtigt sein dürfte, war die Subjektivität des Schauspielers durchaus nicht unterbunden. Wie wäre sonst die Tatsache zu erklären, daß es kaum zwei gleiche Darstellungen einer Rolle gibt? Nur muß sich die Verkörperung schließlich in den Sinn der Dichtung einpassen.

Soweit Schlegel bei diesem bedeutenden Problem Tieck, der es durch die Frage nach der „kalten“ oder „gefühlten“ Darstellung nur berührte, feinsinnig ergänzt, soweit steht er in der Auffassung der Deklamation hinter ihm zurück.

Der Stil des Künstlers soll die Form zu dem Stofflichen der Natur liefern, hatte er früher erklärt. Stil oder Form bedeutet das Subjektive. Die unbegrenzte Freiheit des Subjekts war durch Fichtes Verkündigung, der auch W. Schlegel sich unterwarf, eingeführt. Selbst wenig produktiv veranlagt, mußte er, von vornherein ein Formtalent, durch diese Theorie einerseits zur möglichst vorzüglichen Handhabung des Formellen geführt werden, wie andererseits damit die Gefahr bloß formeller Anpassungsfähigkeit näher gerückt war. Aus dem Zusammen-

wirken dieser Einflüsse und des Schillerschen Gesetzes der idealen Würde ist es zu erklären, wenn er für die Schauspielkunst ein gewisses Pathos in der Deklamation und Würde der Bewegung in der Mimik beansprucht, wie es scheint aber nur für die Tragödie, nicht für Konversationsstück und Lustspiel.

Schlegel soll öfters in Tiecks Abendvorlesungen gekommen sein und den Freund in lebhaften Zorn versetzt haben, indem er dessen Deklamationsweise als zu nüchtern verwarf. „Warum macht man an die rhetorische Poesie, welche nur auf der Bühne existiert, Forderungen, die nur durch höhere dramatische Kunst erfüllt werden können?“ rief er schon in einem Fragment[1] aus und wandte sich damit gegen die reine Natürlichkeitsrichtung. In den Theaterkritiken der „Eleganten Welt“ (1802/03) verteidigt er in demselben Sinne für rhetorische Stoffe „gedrängte und prächtige Reden“, z. B. vertrügen Corneilles Dramen den „sonorsten rhetorischen Pomp des Vortrages“. Da er durch die Vorstellung von der griechischen dramatischen Kunst beeinflußt ist, scheint ihm die Tragödie aus einer fernen Welt zu stammen und dorthin versetzen zu wollen. So versteht man den Grundsatz: die poetische Kunst kann auf das Prinzip der Natürlichkeit in den Leidenschaften Verzicht leisten.

1806 sieht er in Genf Frau von Staël auf einem Liebhabertheater auftreten und knüpft an das Spiel dieser ausgezeichneten Darstellerin kritische Bemerkungen.[2] Er rühmt von ihr die außerordentliche Übung im Vortrag der Verse, preist ihre Erhabenheit und Würde in Erscheinung und Ausdruck und empfindet es wohltuend, daß ihre Deklamation es doch nicht an Wärme fehlen läßt. „Bei ihr sind alle Übergänge von der gehaltensten Rede bis zum willkürlichen Ausruf des Schmerzes harmonisch. . . . Man kann sagen, daß ein eigentümlicher Reiz ihres Spiels in dem ausgeglichenen Widerstreit des inneren Antriebes und der dennoch beobachteten Regel liegt.“ Die „beobachtete Regel“ bedeutet natürlich nichts anderes als eine gewisse, nach idealischen Schönheitsgesetzen bestimmte Ausdrucksweise, es bedeutet dasselbe, wenn er Ifflands „gefühlte Würde“ oder „gefühlvolles Wesen“ lobt.

---

[1] Urteile, Gedanken und Einfälle. Nr. 76. Schr. VIII.

[2] Schr. IX.

Aus dem Angeführten geht bereits hervor, daß der Kritiker nicht jede Art von unnatürlichem Pathos vertritt. Wie er die italienische Schauspielkunst deswegen verwirft, so muß er sich auch gegen Goethes Stilisierung ablehnend verhalten. Es müssen die Reden den Schein des Unvorbereiteten haben, heißt es, kleine Freiheiten und Nachlässigkeiten in Gebärde und Ton erlaubt sein. Auch das Silbenmaß darf nicht an so strenge Regelmäßigkeit gebunden sein, daß die Aufmerksamkeit auf den Bau der Verse gelenkt wird, sondern diese, dem Wohlklang als Unterlage dienend, müssen auch so fühlbar werden. Tieck ließ für das dramatische Gedicht alle Versformen gelten, und seine Behandlung der jambischen nähert sich stark der Prosa. Schlegel erklärt den jambischen Vers ausdrücklich für den geeignetesten. In einem späteren Zusatz (1827) zu diesen Ausführungen gibt er einen historischen Überblick über die Behandlung des Verses in der deutschen Schauspielkunst. Hier erklärt er es für unrichtig, auch nur eine Silbe verloren gehen zu lassen; das aber sei zu erreichen durch reine Artikulation, richtige Betonung und Beobachtung der gehörigen Pausen. Näher konnte sich Schlegel, wollte er seinen Standpunkt nicht ganz aufgeben, allerdings nicht zu Goethes Behandlung des Verses bekennen.

Einsiedels Abhandlung widmete einen großen Teil ihrer Untersuchung der mimischen Darstellung, eine vollständige Übereinstimmung derselben mit den inneren Regungen sei auf der Bühne nicht wünschenswert. Alles schwebe zu schnell vorbei, als daß eine strenge psychologische Analyse je dabei angestellt werden kann. Schlegel stimmt dem bei und stellt den Satz auf: es reiche auf dem Theater ein physiognomischer Schein hin, um den Zuschauer zu befriedigen. Sich dann weiter mit der Art der Mimik beschäftigend, erklärt er, daß eine rythmisch-musikalische Mimik (solche besaß nur die ideale Darstellung der Alten) unsern Theatern wohl fremd sei, vielleicht sich aber eine Mittelgattung, die poetische Mimik, finden ließe. „Sie würde da ihre Anwendung finden, wo die dramatische Charakteristik zwar individuell ist, die Bezeichnungsart aber poetische Energie hat (wie z. B. im tragischen und romantischen Teil von Shakespeares Stücken), wo also auch, dem Vortrag der Verse gemäß, daß Gebärdenspiel stärker und voller akzentuiert werden muß.“

Eine ausgebildete Wissenschaft der Gebärdensprache erscheint

ihm zwecklos, und daher solle der Dichter auch höchstens einige Anweisungen geben, das andere habe der Schauspieler selbst hinzuzutun. Das ist dieselbe Absicht, wie wir sie bei Tieck zu finden glaubten: allein in dem Wort dem Schauspieler eine Suggestionsmöglichkeit zu geben. Die verhängnisvolle Wirkung zeigt sich denn auch am „Jon“, der, ohne szenische Bemerkungen zur Mimik, diese im Grunde durch besondere Verse umschreibt.

In der für das Zeitalter so wichtigen Frage, ob der Schauspieler den gespielten Affekt auch fühlen müsse, wiederholt er wie Tieck Lessing, zumal es wohl auch kaum einen anderen Standpunkt geben kann. Nur sondert er die Aufgabe für den Schauspieler, indem er die Verstandestätigkeit mehr vor die Darstellung legt und das Gefühl dann während dieser das erzeugte klare Gebilde „mit der Fülle des Herzens“ erwärmen soll. Nach sorgfältiger Durchdenkung, heißt es von Frau von Staël, überläßt sie sich den Eingebungen des Augenblicks, sie verliert sich in die vorgestellte Person. Spricht er aber dann trotz des „verlorensten Zustandes“ von der „beobachteten Regel“, so beabsichtigt er die Wirkungen, die Tieck durch die Ironie erzielte, damit auf andere Weise zu erreichen. Da der Intellekt die Rolle zunächst als außerhalb des Ichs stehend durchdacht hatte, behält der Künstler auch bei gesteigertem Gefühl stets die Fähigkeit, durch den Intellekt zu sich selbst zurückzukehren. —

Tieck wie W. Schlegel bevorzugten beide das Sprachproblem vor der Mimik. Novalis scheint, als der einzige in der Romantik, im theater-philosophischen Sinne die Frage nach der eigentlichen Bedeutung der Gebärdensprache aufzuwerfen. Zwei Fragmente beziehen sich darauf. Sind sie vermutlich auch nicht in unmittelbarem Hinblick auf die Bühne geschrieben, so können sie doch ihrer Unbegrenztheit wegen auch hier Anwendung finden. „Sollten die Gebärden,“ heißt es,[1] „wirklich grammatisch, symbolisch oder ausdrucksvoll sein? Ich glaube nicht, daß sie es sein sollen, aber sie würden es sein, wenn sie, natürlich im idealischen Sinne, Produkte der idealischen Assoziation der inneren oder äußeren Gliedmassen wären. Sie gehören zum Ressort der Tanzkunst.“

Der Sinn des Fragmentes ist nicht ganz einfach. Es unterscheidet, scheint mir, vielleicht auch nicht in ganz scharfer

---

[1] N. II[3] Nr. 205 (1799).

Trennung, drei mögliche Arten von Gebärden: grammatische, symbolische, ausdrucksvolle. Grammatisch bedeutet offenbar soviel wie begrifflich; die Gebärde würde gewissermaßen die abstrakte Ausdrucksform eines Gedankens werden, also eine andere Form der Sprache darstellen. Der Gegensatz wäre „ausdrucksvoll", eine Bezeichnung, die wohl besagen will, daß die Gebärde der vollkommen parallele Ausdruck einer Empfindung ist; das wäre die Anschauung von der mimischen Parallelität, wie wir sie an anderer Stelle zu erörtern hatten. Die Mitte nähme dann die symbolische Äußerungsform ein, wo einige Gebärden — vielleicht allgemeiner Natur — jeweilig bestimmte Kategorien von psychischen Vorgängen darzustellen hätten, man also von der Gebärde des Erhabenen, des Schmerzlichen u. a. sprechen müßte.

Diese Bedeutung will der Dichter den Gebärden aber nicht geben. Sie würden es nur sein als „Produkte der idealischen Assoziation der inneren oder äußeren Gliedmaßen"[1]; das heißt doch wohl, wenn vermittels der Assoziation eine Art psychophysischer Parallelismus möglich wäre, der sich eben in der „mimischen Parallelität" äußern müßte. Statt dessen verweist Novalis aber die mimische Darstellung in das Gebiet der Tanzkunst, damit meint er die rein körperlichen Geschicklichkeiten. Und ein anderes Fragment[1] geht so weit, auch der Sprache der „Gesichtsgebärden" jede Selbständigkeit zu nehmen: er bezeichnet sie als die „Konsonanten zu den Augenvokalen". Nur das Augenspiel kann Mannigfaltigkeit im Ausdruck gestatten; Physiognomie bedeutet aber nichts anderes als die Gebärdensprache des Gesichts" (= Augen). Von dieser Anschauung aus ist dann das letzte der hier anzuführenden Fragmente[2] leicht zu verstehen, das besagt: „Die Hand wird beim Maler Sitz eines Instinkts, so auch beim Musiker, der Fuß beim Tänzer, das Gesicht beim Schauspieler usw." Damit ist der letzte Schritt zur Mechanik der Gebärdensprache getan.

Zu einer eigentlichen Erfassung der hier vorliegenden Probleme ist Novalis bei seiner deduktiven Methode, die stets in der Sphäre des Absoluten schwebt, also nie gekommen.

Die trefflichsten Kommentare und Ergänzungen zu seinen Theorien vom Wesen des Schauspielers liefert uns Tieck selbst

[1] N. II³ Nr. 231 (1799). [2] N. II³ Nr. 203 (1799).

in den musterhaften Charakteristiken bedeutender Bühnenkünstler, die in ihrer Abgeschlossenheit überhaupt als Gipfelpunkt seiner Kritik anzusehen sind. Auf jede einzelne der Beurteilungen, die, im Phantasus und in den Kritischen Schriften verstreut,[1] sich auch auf französische und englische Schauspieler erstrecken, einzugehen, ist nicht möglich. Ein kleines Entwickelungsbild unter Zugrundelegung der historischen Folge wird gleichzeitig Tiecks Ansicht von einem stetigen Abfall der Schauspielkunst zu seiner Zeit gerecht werden.

Erst mit Ekhof und Ackermann ist die Begründung der deutschen Schauspielkunst anzusetzen. Denn was Gottsched für Veredelung der Bühnensprache gewirkt hatte, zerstörte er selbst wieder durch Eitelkeit und Schwäche. Lessing verhalf der Literatur zu einer festen Grundlage, doch ging von ihm wider seinen Willen die platte Natürlichkeitsrichtung aus. Gerade entgegengesetzt veranlaßte Ekhof, indem er das Nüchterne zu vermeiden strebte, die Neigung zur deklamatorischen Sangweise. Die edle Natürlichkeitsrichtung datiert seit den Tagen Schröders, dessen einfaches und wahres Spiel „keine bestehende Manier sich zu eigen machte, niemals in der Deklamation ohne Not in Tönen auf und ab stieg, niemals dem Effekt, bloß um ihn zu erregen, nachstrebte, nie im Schmerz oder der Rührung jene singende Klage anschlug, sondern immer die natürliche Rede durch richtige Nuancen führte und nie verließ.“ Obwohl sein Organ heiser, sein Ton etwas durch die Nase war, er selbst eine hagere und zu lange Figur hatte, war alles was er leistete groß, denn er besaß Scharfsinn und Verstand, gepaart mit der notwendigen Zutat der Phantasie. Darum hatte sein Spiel so gar nichts Nebensächliches, Zufälliges oder Angewöhntes, sondern alles diente zu der einen bestimmten Rolle und paßte zu keiner andern. Sich von karrikierender Übertreibung im Komischen fern haltend, wußte er durch sichere Ruhe und Behaglichkeit den Eindruck des Heiteren wie auch des Rührenden hervorzubringen. Kurz, was er schuf, war ein Kunstwerk aus einem Guß, und alles, was Tieck von Natürlichkeit in Sprache und Ausdruck verlangt, findet er bei Schröder wieder. Und so hat er für sein Spiel eine Bezeichnung, die freilich im Sinne seiner vorher erörterten National-

---

[1] Vgl. Kr. Schr. II, 340. 344. III, 231. IV, 361. Phantasus II, 463 ff.

anschauung alles besagt: „das deutsche“. „Es ging von ihm eine Schule der Bühne aus, die ich eigentlich die deutsche nennen möchte, zum Unterschied der Manieristen, die, wenn sie auch als Virtuosen merkwürdig sein können, niemals den Namen einer deutschen Kunst oder Schule verdienen.“

Schröder hatte den Shakespeare der deutschen Bühne geschenkt, und an ihm entwickelte sich Flecks Kraft. Nicht Schröders Verstand, sondern eine geniale Phantasie brachte seine Leistungen hervor. Sein reiches, volles Organ, die kraftvolle Gestalt, das flammende Auge verbanden sich zu einer visionären Gewalt, die übermenschlich und erhaben wirkte. Aber nur in Rollen, die eine titanenartige Phantasie vertrugen, glänzte er; solche mit vorwiegender Hilfe des Verstandes darzustellen, mußte er sich versagen. Er war geboren für das Erhabene, und darum waren seine Glanzgestaltungen: Othello, Lear, Macbeth, Wallenstein u. a. Es ist das höchste Lob, das der Shakespearefreund dem Künstler spenden kann, wenn er schreibt: „Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß, nach meiner Einsicht, viel von Flecks Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunderbaren Übergänge, diese Interjektionen, dies Anhalten, und dann der stürmende Strom der Rede, sowie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Überirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch unser Herz.“

Diesen großen und echten Stil der deutschen Theater, den Schröder und Fleck am genialsten vertraten, Reineke, Beil, Lange und Esslair auch pflegten, verdunkelte Ifflands sophistische Kunst. Bei einer glücklichen Beobachtungsgabe und dem Talent, einzelne Züge aus der Natur aufzufassen, fehlte ihm die Phantasie, die alles zu einer höheren Einheit verbinden muß. Die feine Konversationsrolle, wo eine treffliche Beobachtung am Platze war, war daher seine Stärke. Wie er sich in der Tragödie, für die sein Organ und Körper ganz ungeeignet war, einen „seufzenden und zitternd unbestimmten Ton“ gebildet hatte, schildert der Kritiker zusammenfassend im „Phantasus“: „Iffland hat für seine Tonlosigkeit ganz eigene Modulationen erfinden

müssen, woher jenes Zurücksinken der Stimme, jenes Husten, die Pausen, das Stottern der Verlegenheit und, um Effekt zu machen, dies plötzliche Aufkreischen, nebst andern Auswegen entstanden sind; künstliche Behelfe, teils um den Mangel zu verdecken, teils um diesem Mangel eine Art von Schönheit zu geben." Über den Einfluß dieses Ifflandischen Spiels auf die deutsche Schauspielkunst genügt hier ein Verweis auf den ersten Teil dieser Untersuchung.

Die Jahre 1770—1790 bezeichnet Tieck als die goldene Zeit der Theaterkunst; damals wirkte Schröder, damals stand die Berliner Bühne mit Fleck auf der Höhe, von der sie mit Iffland herabstieg. Die kritische Übersicht über das Berliner Ensemble hebt lobend auch Mme. Unzelmann hervor; die über das Personal der Dresdener Hofbühne (1827) preist Becker um der vollen Natürlichkeit willen. Das aufgehende Talent des jungen Carl Devrient schätzt und erkennt er, wirft ihm aber Maßlosigkeit vor. Und weiter erhalten Liebich in Prag, Brockmann, Weidmann und Hasenhut als Natürlichkeitsvertreter ein Denkmal gesetzt.

Von großer Wichtigkeit ist endlich ein Urteil über einen aus Goethes Schule hervorgegangenen Künstler, über P. A. Wolff. Für die Erkenntnis der Wolffschen Art ist es um so wichtiger, da daraus hervorgeht, daß die gewöhnliche Auffassung, er sei in Goethes Manier aufgegangen, falsch ist. Unter den gedruckten Dokumenten findet sich nur die eine Äußerung Tiecks,[1] Wolff habe da seine Kunst gezeigt, wo etwas schwächliches und kränkliches in die Rolle paßte. Von Verehrung geradezu erfüllt ist jedoch ein Brief an den kranken Schauspieler, den ich in dem Dresdener handschriftlichen Nachlaß fand:[2] „Erhalten Sie", schreibt der Dichter dort nach einigen Eingangsworten der Teilnahme, „sich ja der Kunst, dichten Sie noch viel in Zukunft, üben Sie noch auf die völlig sinkende Schauspielkunst einen glücklichen Einfluß aus, denn Sie sind ja jetzt der einzige, an den sich eine wahre deutsche Schule lehnen kann.

Wären Sie nur hier. Ich bilde mir ein, Sie müßten hier

---

[1] Köpke, Unterhaltungen mit Tieck. II, 226.

[2] Brief vom 1. August 1822.

gesundet werden. Abgesehen daß das hiesige Schauspiel unter Ihrer Leitung ein ganz anderes werden würde."

Und nach einem der bekannten Wolffschen Gastspiele in Dresden schreibt er an ihn:[1] „Mit großem Genuß bin ich gestern Zeuge gewesen und empfinde daran noch mehr, wie schön sich Ihr mannigfaltiges Talent auch gestern wieder entwickelt hat, und es freut mich, daß ich habe dazu einwirken können, daß Sie in dieser großen Aufgabe sich haben einem Publikum zeigen können,[2] welches dadurch in den Stand gesetzt ist, Sie noch richtiger zu beurteilen und mehr anzuerkennen. Im ganzen, wenn man billig sein will, war die Darstellung hervorragend[3] und alle Teile als verschiedene Rollen und Szenen griffen gut ineinander."

Daß A. W. Schlegel in der Beurteilung schauspielerischer Leistungen, entsprechend seiner abweichenden Theorie, sich von Tieck unterscheiden muß, ist zu erwarten.

Wenn er das geistreiche und zierliche Spiel Ifflands im Lustspiel bewundert, so pries das ja auch Tieck. In der Beurteilung des Künstlers als Tragöde teilt er aber keineswegs die abfällige Meinung des Freundes. „Iffland gab den Regulus mit gefühlter Würde", heißt es,[4] „nur einige Male verfiel er vielleicht zu sehr in das Wesen des bürgerlichen Biedermanns und Hausvaters." Also er ist ihm für die Tragödie sogar noch zu natürlich. Dafür befriedigte er aber jede Forderung der Kunst als Nathan, wo er wahrhaft groß erschien.

Mme. Unzelmann, deren Zauber und Grazie auch Tieck hervorhob, sieht Schlegel als Sittah und ist entzückt über ihre „glänzende und geschmackvolle Erscheinung". Obwohl diese Künstlerin es war, die sich ihre Versrollen einst in Prosa ausschreiben ließ, widerspricht Schlegels Urteil doch nicht seiner Abneigung gegen die Natürlichkeit, denn Mme. Unzelmann blieb später von der durch Iffland eingeführten klassischeren Richtung nicht unbeeinflußt. Die reine Weimarer Richtung hieß ja aber auch

---

[1] Ohne Datum. Original in Dresden.

[2] Hier bestätigt sich die oben vertretene Ansicht, daß Tieck sich um das Zustandekommen eines Wolffschen Gastspiels bemüht hat. Ein neuer Beweis, daß der Künstler zur Natürlichkeitsrichtung gehörte.

[3] Nicht ganz leserlich in der Handschrift.

[4] Schlegel, Schr. IX. Theaterkritiken.

Schlegel nicht gut; das ging aus seiner Kritik der Frau von Staël hervor, auf deren Kommentierung (S. 64) hier nur verwiesen zu werden braucht.

Die Bewunderung des Gatten für Iffland teilt Caroline Schlegel, deren Urteil uns hier zum erstenmal begegnet. „Iffland soll herrlich gespielt haben", schreibt sie[1] und muß ihn auch später aus eigener Anschauung kennen gelernt haben, denn Fr. Schlegel wirft ihr vor, sie treibe die Schwachheit für Iffland wahrlich zu weit. Wenn sie für Schröder nur die bissige Bemerkung übrig hat, er sei ruhmredig und aufgeblasen, so zeigt das negativ, was sich an anderer Stelle bestätigt, nämlich, daß sie zur Weimarer Richtung schwört. Sie nennt das dortige Spiel „exzellent", wobei ihr besonders Karoline Jagemann durch Kühnheit und eindrucksvolle Erscheinung zusagt. Bei der Jon-Aufführung (1802), einem der Höhepunkte Goethescher Verirrung, hebt sie gerade das Deklamatorische lobend hervor, da es kein „unrichtiges Sprechen der Silbenmaße, selbst bei den schwersten Stellen nicht" gegeben habe. Ihre zuweilen geäußerte Vorliebe für französische Theater kann diese Anschauung nur bestätigen, obwohl sie hier, ihrer launenhaften Art entsprechend, nicht immer konsequent bleibt. — Ihre impressionistischen Äußerungen hätten für die Theatertheorie der Romantik gar keinen Wert, wären sie nicht ein deutliches Beispiel dafür, daß im romantischen Theatergenuß das Gefühlsmäßige sehr überwog. Dabei wäre zu untersuchen, wie weit das musikalische Element, das bei der Deklamation in Kraft tritt, auf Carolinens ganzes Gefühlsleben wirkte.

Fr. Schlegels Abneigung gegen Iffland[2] besagt keineswegs, daß er zur Natürlichkeitsrichtung gehörte. Daß er die rhythmische Sprache im „Alarcos" so sehr ausbildete und ihn gerade in Weimar aufführen ließ, wie überhaupt seine gräzisierende Art lassen im Gegenteil vermuten, daß ihm Iffland, den er jedenfalls auch in seiner ersten noch natürlichen Richtung in Berlin gesehen hat,[3] nicht pathetisch genug war.

Nach dem Stil seiner Tragödie zu urteilen, war ihm De-

---

[1] Waitz, Caroline Schlegel. I, 249. 253. I, 147. 217. 218. II. 163.

[2] S. o. Waitz, I, 249.

[3] Vor 1800.

klamation unendlich wichtiger als Mimik, an die das Stück gar keine Anforderungen stellt. In einem Leipziger Jugendbrief[1] spottet er über die unnatürliche Affektion schlechter Schauspieler, die „die Hände ringen, sich auf die Brust oder nach Befinden der Umstände auf die Lenden schlagen, sich mit dem Schnupftuch die Nase wischen, hin und her gehen, mit der Hand auf auf der Stirn in die Höhe blicken usw.“. Auch hier werden wir vermuten, daß er nicht Natürlichkeit, sondern stilisierte Gemessenheit suchte.

Den Franzosen, deren Theaterpraxis er sonst so scharf verwarf, verdankt der Dresdener Dramaturg offenbar eine wichtige theoretische Anregung. Bei aller Steifheit in der Deklamation hatte die französische Tragödie des 18. Jahrhunderts wenigstens doch auf das „Theaterspiel“, d. h. auf das Ensemblespiel, großen Wert gelegt. Der von Frankreich beeinflußte Theoretiker Riccoboni, den Lessing übersetzte, stellte eine gleiche Forderung auf, ohne daß Lessing diesen Gedanken in die deutsche Theorie aufgenommen hätte. Die praktische Verbindung mit dem französischen Theater ersetzte, was er unterlassen hatte, und bei Beginn des neuen Jahrhunderts kann man, besonders in Lustspielen und Konversationsstücken, eine bedeutende Verbesserung im Zusammenspiel feststellen. Tieck bemerkt diese Erscheinung mit Wohlgefallen, vom Berliner und Dresdener Hoftheater erwähnt er sie ausdrücklich und entwickelt übereinstimmend damit seine Theorie, daß das Zusammenspiel eine Hauptbedingung für den künstlerischen Genuß bilde. Natürlich — war es für ihn doch das Maßgebende, daß sich alle Einzelerscheinungen zu einem Ganzen verbanden, das erst die tiefe Seelenerschütterung erzeugen konnte. Das virtuosenhafte Hervordrängen des Schauspielers tadelt er als ungerechtfertigt[2] und macht im letzten Grunde die lyrische Ausbildung einzelner Stellen des Dramas dafür verantwortlich.

Ein romantischer Widerspruch tritt hier deutlich zutage. Die Romantik verkündet das Evangelium der freien Subjektivität

---

[1] Walzel, Fr. Schlegels Briefe an August Wilhelm. Berlin 1890. Brief vom 19. Januar 1793.

[2] Der junge Tischlermeister. II, 259.

und begünstigt dadurch das Virtuosentum in der Schauspielkunst, dessen Blüte um die Mitte des 19. Jahrhunderts sich ohne Zweifel auf romantische Einflüsse zurückführen läßt. Auf der andern Seite hebt sie das Einzel-Ich in seiner Getrenntheit wieder auf und erstrebt eine absolute Allheit, in der das eine nicht ohne das andere denkbar ist. Die berechtigte Forderung des Ensemblespiels ist ein Produkt dieser Anschauung.

Theorie steht gegen Theorie; was die eine gutes wollte, hebt die Wirkung der andern auf. — Die übrigen Romantiker äußern sich über diese Frage nicht.

Fünftes Kapitel.

Über Bühne, Dekoration und Kostüm.

Als Tieck seine Kritiken zur Schauspielkunst schrieb, waren etwa hundert Jahre vergangen, seit man in Deutschland überhaupt von theoretischen Versuchen auf diesem Gebiet sprechen konnte. Das war von ungemeinem Wert. Glücklicher als manche andere Wissenschaft hatte die Theatertheorie in der kurzen Zeit ihrer Entwickelung bereits richtig erkannt, wo die eigentlichen Probleme dieser Kunst lagen. Sie erging sich nicht in einer Reihe von Einzeluntersuchungen, ohne zunächst imstande zu sein, die geistige Formel oder höhere Einheit ihrer Betrachtungen zu erkennen. Wem verdankt es die deutsche Theorie der Schauspielkunst mehr als Lessing, daß sie aus diesem Anfangsstadium der Entwickelung sofort herausgehoben wurde? Was das Jahrhundert in den folgenden Jahren Gutes in derartigen ästhetischen Fragen leistete, geht auf Lessing zurück oder bleibt wenigstens in den Bahnen seiner Problemstellung.

Weit ungünstiger lagen die Verhältnisse im übrigen Gebiet der Theaterkunst: Bühne, Dekoration und Kostüm. Alle hier bestehenden Formen zehrten von der Überlieferung, die bis in frühere Jahrhunderte zurückgeführt werden könnte. Kritische Untersuchungen über die ästhetische Wirkung des Theaters nach dieser Seite hin waren noch nie angestellt. Man hatte mitgemacht, was sich als historisch bestehend erwiesen hatte, und Veränderungen nur insoweit vorgenommen, als sie aus der natürlichen Notwendig-

keit sich ergaben. Wie immer, wenn kein geistiges Prinzip die Leitung einer Entwickelung übernimmt, verfiel man auch hier dem Fehler, sich den Strömungen des augenblicklichen Bedürfnisses anzupassen, indem man von jeder Rücksicht auf die inneren Forderungen dieser Kunst absah. Die Folge konnte nur der Mangel an künstlerischer Einheit sein, und ihn können wir auf Schritt und Tritt an der Hand der Tieckschen Bühnenkritiken verfolgen. Wo er tadelt, tadelt er mit Recht. Etwas anderes ist es, daß seine Forderungen, die für das Alte, Morsche Ersatz schaffen sollen, sich zum großen Teil von der praktischen Möglichkeit entfernen, weil ihnen die Anpassung an den modernen Zeitgeist fehlt.

Es ist eine eigentümliche und oft wiederkehrende Tragik in der geistigen Entwickelung, daß sich eine Epoche gegen bestehenden Regelzwang und historische Konventionen mit aller Gewalt auflehnt und von ihnen befreit, um schließlich selbst wieder einem neuen Dogma zu verfallen. Der reaktionäre Geist der Romantik ist ein Zeichen dieser Erscheinung. Und Reaktion in gewissem Sinne sind auch viele der jetzt zu behandelnden Theorien.

Soweit es sich um Darstellung und Fortentwickelung der englischen Bühne handelt, ist Tieck A. W. Schlegel gegenüber jedenfalls der Gebende, da er bereits in der Göttinger Zeit darüber im klaren zu sein behauptete. Bei der Untersuchung über die moderne Bühne bringt Schlegel einige neue und wichtige Gesichtspunkte herein, wie er auch in der Erfassung der griechischen Bühnenform ohne Zweifel der frühere ist.

Tiecks Bühnenanschauung fußt auf einer durchaus geschichtlichen Grundlage. Seine unendliche Vorliebe für Shakespeare wirkt als treibende Kraft im Hintergrunde. Den großen Briten zu verstehen erscheint ihm nur möglich, wenn man für ihn die geeignete Bühne gefunden hat. Shakespeare, heißt es, würde seine Stücke anders geschrieben haben, hätte er mit unserer schlechteren Bühneneinrichtung zu rechnen gehabt; „aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie jetzt einmal besitzen, werden gestört oder verdorben, wenn die Zufälligkeit oder die Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistigen Schönheiten und den Sinn der Gedichte opfern.“

Was besagt das anders als: die Bühnen haben ihre Existenz-

berechtigung nur, wenn sie sich den Forderungen Shakespeares anpassen. Er ist in bühnentechnischer Hinsicht das für alle Zeiten geltende Muster. Natürlich muß das zu Einseitigkeiten führen, denn die Bühnenansprüche des entwickelten 18. Jahrhunderts konnten unmöglich auf die primitive Grundlage des 16. zurückgeführt werden. Das Problem: wie kann Shakespeare den Bedingungen der modernen Bühne angepaßt werden? wird von Tieck schroff umgekehrt durch die Frage: wie paßt sich die moderne Bühne Shakespeare an?

Zum erstenmal läßt sich hier eine Entwickelung in seinen Anschauungen feststellen. In der romantischen Einseitigkeit der Jugend ist ihm die unverfälscht nachgeahmte Shakespearebühne die einzig mögliche. Die Shakespearebriefe verwerfen Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit der Dekorationen, weisen auf des Briten einfache Mittel hin und erheben den Ruf nach der Phantasiekraft des Zuschauers, die gleich der der damaligen Engländer das Fehlende ergänzen müsse, kurzum sie reden einer gewissen Unbestimmtheit der Bühnenerscheinung das Wort. Von dieser Auffassung wenden sich die späteren kritischen Schriften ab, und nur als eine schwache Konzession an die heimliche, romantische Vorliebe gilt uns die Erklärung, dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, Shakespeares Werke auf einem Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, weil wir erst dann ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen würden.[1]

„Im wesentlichen", erläutert er seine Anschauung historisch, „kam die Bühne Shakespeares mit der griechischen überein, indem sie sich erst für die alten religiösen Mysterien gebildet hatte; diese machten verschiedene gleichzeitige Szenen notwendig, und die weltlichen Schauspieler, die nur die Form dieses Theaters kannten, sahen bald seine Vorteile ein und benutzten sie zu ihren Kompositionen, keiner vielleicht so geschickt als Shakespeare."[2] Die modernen Theater entfernten sich von dieser Form, indem sie nachhaltig und zum Schaden von Italienern und Franzosen beeinflußt wurden.[3] —

---

[1] Kr. Schr. III, 239.

[2] Kr. Schr. I, 369.

[3] Die Existenz einer dreistöckigen Mysterienbühne, auf die mit Tieck übereinstimmend auch E. Devrient die Größe der damaligen Bühne zurückführt, wird heutzutage bestritten.

Das suggestive Einheitsgefühl zwischen Zuschauer und Bühne und damit auch zwischen Zuschauer und Zuschauer war die Endforderung der kulturellen Theateranschauung gewesen. Diese „vergesellschaftende“ Wirkung des Theaters, heißt es nun, wird zerstört durch die übliche übermäßige Größe des Zuschauer- und Bühnenraumes.[1] Zwei gegeneinander gerichtete Bewegungen müßten erfolgen, um sie wiederherzustellen: einmal soll der Zuschauer durch Verkleinerung des Zuschauerraumes möglichst nahe an die Bühne gerückt, diese umgekehrt durch Beseitigung einer unnützen Tiefe dem Schauenden näher gebracht werden. Als auf dem englischen Theater die Logen sich über das Proszenium hinaus bis auf die Bühne hinzogen, da gehörten die Zuschauer gleichsam zu den Mitspielenden, wie auch die alte Sitte, sie auf dem Theater selbst Platz nehmen zu lassen, sich aus dem Bedürfnis nach möglichst starkem Einheitsgefühl erklärt. Die neueren Theater haben nach Aufhebung dieser Bräuche keinerlei Ersatz geschaffen, sondern sich im Gegenteil anstatt der unmittelbaren Gemeinschaft weiter der auflösenden Wirkung in die Arme geworfen. Nun zerreißen die großen Zuschauerräume den wechselseitigen Zusammenhang mit der Bühne, weil bei zu weiter Entfernung feinere Unterschiede und Übergänge ganz verloren gehen. „Bei uns ist der grelle Abschnitt der Bühne vom Schauspielhause völlig unkünstlerisch und barbarisch; schon vorher, besonders aber, wenn der Vorhang aufgezogen ist, sieht das Haus nicht anders aus, als wenn die eine Hälfte weggebrochen wäre. Wir setzen gerade darin den Vorzug, daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen.“[2]

Die zweite Bewegung nach dem Vereinigungsziel hat von der Bühne auszugehen.[3]

In zunächst nur negativem Verfahren eifert Tieck gegen die übermäßige Höhe und Tiefe der modernen Theaterräume. „Bei

[1] Vgl. Kr. Schr. III, xvii; IV, 84.

[2] Diese ganze theaterpsychologisch feine Ausführung kann durch neuere Forschungen historisch nur dahin ergänzt werden, daß die alte Sitte, den Zuschauerraum fast bis auf die Bühne zu drängen, zurückgeht auf die alte Marktplatzbühne.

[3] Die Kritik des Bühnenraumes zieht sich durch die gesamten theoretischen Schriften hin und wird im „Jungen Tischlermeister“ noch einmal zusammengefaßt.

der gewaltigen Höhe der Bühne verschwinden die Spieler zu Pygmäen." — Wie groß dieser Mißstand allerdings gewesen sein muß, ersehen wir auch aus Devrients Bericht, daß selbst bei den niedrigsten Proszenien[1] fünf Sechsteile der Höhe des Bühnenraumes unbelebt blieben, die nur manchmal für Mauern, Berge u. dgl. Benutzung fanden. — Um den großen Raum zu erfüllen, reicht die Stimme des Schauspielers nicht aus, weil der Ton nach obenhin verhallt, und alle feineren Nuancen des Mienenspiels gehen verloren. Damit das Schauspiel seine volle Wirkung ausüben kann, bedarf es eines kleinen Hauses, fordert der Dramaturg und spricht damit das moderne Problem der „intimen" Theater bereits theoretisch aus.

Von noch höherem Wert für die Gemeinschaftserzielung wäre eine Verkürzung der üblichen zu tiefen Bühnen. Die Frage nach der Tiefe hängt aber nach der mit der Größe auf das engste zusammen. Der obenerwähnte psychologische und ein ästhetischer Gesichtspunkt wirken hier ineinander.

„Das unpassende Theater verdirbt durch seine Höhe und Tiefe alles wahre Spiel und raubt dem Zuschauer durch Entfernung und Undeutlichkeit jenen behaglichen Sinn, der zu jedem Genuß der Kunst, vorzüglich aber der Bühne unerläßlich ist."[2]

Die Zweiteilung dieses Satzes bedeutet zugleich eine Zweiteilung des Problems. Die tiefe Bühne ist einmal ungünstig vom Standpunkt des Zuschauers und ebenso ungünstig von dem des Schauspielers. Die Notwendigkeit, aus psychologischem Grunde die Bühne zu verkürzen, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Im „Jungen Tischlermeister" führt Tieck einen Ausspruch Goethes aus dem „Wilhelm Meister" an: „Es wäre zu wünschen, die Spielenden bewegten sich auf dem schmalen Streifen einer Linie." Wie das zu verstehen ist, erklärt kurz darauf seine Ausführung über Stellung der Schauspieler auf dem altenglischen Theater. Das Wesentliche ist ihm dabei, daß keine Person die andere zu stark verdeckte, sondern alle frei und gleichsam im Rahmen eingefaßt waren, „wodurch das Bildliche und Malerische noch deutlicher hervortrat." . . . „So war in allen Umständen, mochte das Bild aus vielen oder wenigen Figuren bestehen, die

[1] Tieck selbst empfiehlt das Herablassen der sogenannten Soffiten.

[2] Kr. Schr. IV, 54.

Gruppierung immer ungefähr so, wie Rafael und die guten Maler ihre Gemälde ordnen.“

Der Schluß, daß Tieck hiernach die Darstellung zu einem beweglichen Gemälde machen will, wäre unberechtigt. Er fordert einzig und allein die harmonische Anordnung, die die Übersicht über alle einzelnen Gruppen oder Figuren gestattet. Große Aufzüge und Volksszenen zeigen diesen Mangel der Verworrenheit, wenn sie bei tiefen Bühnen sich über das ganze Viereck bewegen müssen.

Es ist freilich anzunehmen, daß das damalige Statistenpersonal bei seiner vollständigen Ausbildungslosigkeit mehr dazu geschaffen war, die tumultuarische Unklarheit als das gewaltige Drängen einer großen Masse darzustellen. Dieser Gesichtspunkt macht Tiecks Forderung noch erklärlich, die für unser Empfinden eine unnatürliche Beschränkung enthält.

Er findet die Lösung, indem er die ganze Darstellung nach vorn drängt. Und, um erstens mehr Raum zu gewinnen, sodann um den Zuschauerkreis noch enger in die unmittelbare Handlung zu ziehen, verteidigt er nun ein fast noch einmal so breites Proszenium und erklärt das Gesetz für absolut unbegründet: da, wo der Vorhang niederfällt, müsse auch die Grenze des Spielgebietes sein. Dadurch wäre ein unnützer Abstand geschaffen, den das übliche Orchester noch vergrößere. Die hier naheliegende Vorstellung, das Schauspiel als ein bewegliches Gemälde aufzufassen, das von einem „Rahmen umgeben“ sein müsse, wird dabei ausdrücklich zurückgewiesen.[1] Vielmehr ist seine Auffassung die der plastischen Lebendigkeit. Und konnte er das stärker betonen, als wenn er das Spiel durch weitestes Hervordrängen halb in die Mitte der Zuschauer zu versetzen sucht?

Einen Weg nach dieser Richtung findet er allein auf den beiden Londoner Bühnen (Covent Garden und Drury Lane) eingeschlagen, wo nach hinten zu die dritte, vierte Kulisse usf. weit in die Szene hineinragen und durch diese Verengung des Theaters die Spieler gezwungen sind, sich möglichst im Proszenium aufzuhalten.

Für die Massenszenen mußten wir Tiecks Vorschlag ablehnen, für kleinere Szenen waren es höchst bedeutsame Winke, die heute

---

[1] Kr. Schr. IV, 84, 334.

als selbstverständlich in die Praxis übergegangen sind. Daß er die Bedeutung der Plätze dicht bei der Bühne so hervorhob, ist ein Zeugnis seiner großen Theaterkenntnis.

Ganz auf dem Boden der praktischen Zweckmäßigkeit wird diese Frage für den Schauspieler gelöst. Sollte die Bühne wirklich den Platz des Lebens vorstellen, so durfte sie nicht in Konvenienzen und Unnatürlichkeiten erstarren. Zu diesen rechnet er, wenn durch die tiefe Bühne der Darsteller gezwungen ist, beim Auftreten einen großen Zwischenraum zu durchmessen, bevor er zu sprechen beginnen kann, und ebenso am Schluß seiner Reden verlegen werden muß, wenn er besonders nach einer gesteigerten Szene wieder in der Tiefe abgehen soll. Zumal sich die „törichte Gewöhnung eingeschlichen hat, vorn an den Lampen sei der vornehmere Platz, und hinten sei der Eingang von der Straße. Man sollte es lieber umkehren. Der Fürst sitzt, klingelt und spricht mit dem Kammerdiener, der weit hinten erscheint und an der Tür stehen bleibt. Er wendet sich zu diesem, und die Zuschauer vernehmen und sehen von beiden nicht viel. Bildete man sich ein, vorn sei der geringere Platz, die Vorzimmer wären in den Flügeln und die inneren Gemächer draußen, träten Besuchende und Diener am Proszenium heraus, und alle diese Auftritte spielten sich deutlicher und anständiger. So war es auch ehemals. Die neueren Dichter schreiben aber das Verkehrte schon vor und lernen vom verwirrten Theater.“[1]

Bei dieser Einrichtung schwebt jedenfalls dem Kritiker schon seine verkürzte Bühne vor, denn auf dem tiefen Theater die Hauptpersonen, die gerade die Handlung darstellen, in den Hintergrund zu drängen, lag doch nicht in seinem Sinne.

Wenn er an anderer Stelle dann ausdrücklich fordert, man sollte alle Vorgänge, die bis jetzt „en face präsentiert“ würden, „ins Profil ziehen“, so stellt er damit keinen neuen Grundsatz auf, denn schon Garrick hatte das strenge Gesetz, der Schauspieler dürfe nur gerade zu dem Parterre hingewendet sein, durchbrochen,[2] und seine Lehre hatte fortan Geltung behalten. Nur

---

[1] Kr. Schr. IV, 85.

[2] Garricks reiner Realismus, mit dem Kunstgesetz der niederländischen Malerei vergleichbar, erforderte natürlich die Aufhebung derartiger Schranken; vgl. Chr. Gaehde, David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst. Berlin 1904.

die Weimarische Schule suchte ihr gegenüber noch einmal den starren Zwang einzuführen, von dem die Meininger uns endgültig befreiten.

Als Tieck 1836 seinen „Jungen Tischlermeister“ erscheinen ließ, lag die Epoche längst hinter ihm, in der er nur ein Zurückgreifen auf die unverfälschte Shakespearebühne empfohlen hatte. Als Grundlage behielt er sie jedoch bei und entwickelte auf ihr die Theorie einer Reformbühne, die, im Hinblick auf Shakespeare entstanden, alle Schwierigkeiten in den Werken des geliebten Dichters lösen sollte.[1]

Die Theorie geht aus von der sehr wichtigen Frage nach dem Dekorationswechsel bei Shakespeare. Da Tieck eine unverkürzte Darstellung seiner Dramen als unerschütterliches Grundgesetz aufstellt, ist er gezwungen, für die daraus erwachsende Mannigfaltigkeit szenischer Bilder irgendwie Rat zu schaffen. Nun wäre es ja leicht, um zu viele Veränderungen des Theaters zu vermeiden, verschiedene Szenen in eine zusammenzuziehen. Dieses Verfahren, das man schon damals übte und auch stets aus praktischen Rücksichten beibehalten wird, setzt freilich einen feinen Shakespearekenner voraus, der des Dichters Werk nicht durch eine blinde Umstellung der Szenen, deren Folge bei ihm durchaus nicht gleichgültig ist, entweiht. Diesen Ausgleich zwischen der Bühnenvorstellung des 16. und 18. Jahrhunderts verschmäht Tieck im Prinzip jedoch; er will keinen Ausgleich, sondern den alten Zustand erzwingen. „Wäre Shakespeare ein so schwacher Dichter,“ meint er, „daß er die Mannigfaltigkeit seiner Szenen nur so aus Zerstreutheit, oder um wieder ein Blatt zu füllen, ausführte, so wäre es auch an der Ordnung, ihn auf diese bequeme Art zurechtzuweisen.“ Hier verfällt der Kritiker offenbar einer romantischen Einseitigkeit: daß die Bedingungen, unter denen Shakespeare arbeitete, auch zeitlich begrenzt waren, verkennt er und hält jede Konzession an die veränderte Zeit für eine Entheiligung des Dichters.

In den Shakespearebriefen von 1800 glaubt er, die bestehende Schwierigkeit ließe sich lösen, indem man einfach Shakespeares Dekorationen oder besser dekorationslose Bühne übernimmt. Ungefähr einen Schuh von der Mauer entfernt, erklärt er dann,

[1] Auch Kr. Schr. III, 173 flüchtige Erwähnung.

hingen rings um das Theater Teppiche und Decken, in denen mehrere Nischen oder Öffnungen angebracht waren. Dadurch wurde ein dauernder Szenenwechsel überflüssig, denn aus diesen Vorhängen traten die Schauspieler von neuem heraus, wenn man die Szene verwandelt vorstellen wollte. „Hamlets Geist ging gewiß durch eine solche Tür hindurch und kam aus einer etwas entfernteren wieder heraus, ohne daß sich das Theater veränderte; so war es im Heinrich VI. mit dem Gemach, wo der Kardinal auf dem Bette stirbt, und bei allen Gelegenheiten, wo plötzliche Veränderungen in Szene vorgehen."

Ergänzend käme dazu die Phantasie des Zuschauers. Man sollte meinen, das stände im Widerspruch mit Tiecks Natürlichkeitsrichtung. Wo bleibt denn die Illusion, die doch auf größte Natürlichkeit gegründet ist, wenn die Vorstellung alles ersetzen soll? Im Gegenteil, würde der Kritiker einwenden, jeder Dekorationswechsel zerstört eigentlich die Täuschung, denn er ist etwas unnatürliches. Denn „will man strenge sein und eine gewisse prosaische Wahrheit fordern, so dürfte dies Verschwinden und Erscheinen der Dekoration wohl nur in Zauberstücken stattfinden."

Warum soll man also Shakespeare kürzen oder zusammenziehen, wenn doch die praktische Notwendigkeit den Dekorationswechsel zu einer gewissen Gewohnheit gemacht hat. Was tue es dann, wenn das Umändern bei ihm einige Male mehr geschehen muß als bei andern Stücken. Dürfe man sich doch durchaus nicht an die Szenenüberschriften halten, denn sie seien alle erst von späteren Editoren hinzugefügt; sonst möchte man in manchen Stücken vielleicht zu mehr als hundert Szenenverwandlungen kommen. Das natürlich ist sinnlos.

Von der ersten Entwickelungsstufe, die eine dekorationslose Bühne als Ideal aufstellte, um der Szenenänderung zu entgehen, schritt der Dramaturg dann zu einer zweiten Stufe vor, indem er zwar von der Zahl seiner Szenen keine einzige aufgibt, aber an das moderne Verlangen nach Dekorationen Zugeständnisse macht[1] und das Unnatürliche des Wechsels zu entschuldigen sucht. Die dritte Stufe und zugleich die der Vollendung erreicht er endlich mit seinen Vorschlägen zu einer Reformbühne. „Ich halte es für möglich," hatte er schon in den Shakespearebriefen

[1] Kr. Schr. III, 238f.

vorausahnend erklärt, „ein Medium zu erfinden, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne daß wir Malerei und Dekoration ganz verbannten.“

Auch diese Bühne ist natürlich zunächst für Shakespeare konstruiert; sie soll es auf einfache Weise jedem modernen Regisseur ermöglichen, die Schwierigkeit der Szenenverwandlung bei dem Dichter zu lösen. Es ist die dreiteilige altenglische Bühne, die der Dresdener Dramaturg hier neu belebt. Bei der Aufführung von „Was Ihr wollt“ im „Jungen Tischlermeister“ gibt er eine eingehende Schilderung ihrer Einrichtung.

Das Prinzip besteht in der zwei- oder dreiteiligen Bühne. Der ganze Raum wurde zunächst in eine Vorder- und eine Hinterbühne zerlegt, wobei das Proszenium um das Doppelte verbreitert wurde. Eine unnatürliche Tiefe der Vorderbühne wurde vermieden, indem sich in ihrer Mitte nur wenige Fuß von der letzten Linie des Proszeniums zwei zehn Fuß hohe Säulen erhoben, die oben einen breiten Altan, die dritte Bühne (Oberbühne) trugen. Da die Säulen auf breiten Stufen standen, wurde dadurch die Tiefe des Proszeniums noch mehr verengt und die Spielenden in den Vordergrund gedrängt. Die Stufen führten zu der also etwas erhöhten Hinter- oder Mittelbühne hinauf, die von den Säulen begrenzt unter dem Altan lag; ein kleiner Vorhang konnte sie verdecken. Sie stellte kleine Szenen in Feld, Höhle oder Zimmer vor, während sich die großen Szenen, die unbestimmter gelassen werden konnten, auf der Vorderbühne abspielten. Zu dem oberen Altan führten rechts und links breite Stufen hinauf, die zugleich als Bänke für Ratsversammlungen u. dgl. dienten. Der obere Balkon aber stellte die Mauerzinne dar, von der aus z. B. die Bürger mit König Johann verhandeln konnten.

Große Szenen, die viel Raum erforderten, spielten auf Vorder- und Hinterbühne, wobei dann der kleine Vorhang anfgezogen war. Die Dekoration der Vorderbühne blieb stets dieselbe und unbestimmt, da sie nur durch Vorhänge dargestellt wurde. Die Mittelbühne wurde gleichfalls mit Tuch verkleidet, konnte aber zur Verdeutlichung einen gemalten Prospekt als Hintergrund erhalten. War die Szene kleiner oder unbestimmter, so wurde nur die Vorderbühne mit ihrer Teppichdekoration verwendet, der Vorhang der Mittelbühne blieb dabei geschlossen und ihre Öffnung konnte als Ausgang oder Tor dienen. Inzwischen konnten auf

ihr kleine Veränderungen, die notwendig waren, ungestört vorgenommen werden.

Durch diese Einrichtung, die auf der Vorderbühne Verwandlungen ganz überflüssig machte und auf der Hinterbühne solche nur bei geschlossenem Vorhange stattfinden ließ, wurde das Stück ohne Unterbrechung gespielt. Ein Vorhang für die Vorderbühne wurde dadurch überflüssig, „wie Shakespeare auch keinen solchen auf seinem Theater hatte.“ Der Zuschauerraum erschien jetzt als eine Art Fortsetzung der Bühne, und das innere Einheitsverhältnis war hergestellt.

Die Schwierigkeit der vielen Szenen mit heimlichen Beobachtungen und Belauschungen bei Shakespeare konnte so auf eine ganz natürliche Art gelöst werden. Rechts und links von den Säulen konnten sich auf dem Proszenium zwei Gruppen absondern; „stand die eine etwas zurück, so war die Fiktion sehr natürlich, daß jene gegenüber sie nicht mehr bemerkte; mit zwei einzelnen Personen war die Sache noch natürlicher.“

Diese Reformbühne unterscheidet sich von Tiecks Vorstellung der Shakespearebühne im Grunde sehr wenig. Nur die Lage des Zuschauerraums kann man eigentlich als bedeutende Abweichung anführen, sowie eine größere Verwertung von Dekorationen auf der Hinterbühne.

Der entwickelte Plan zeigt, wie der Dramaturg an Einsicht in das englische Bühnenwesen andere zeitgenössische Forscher[1] übertraf. Neuere Untersuchungen haben freilich ein etwas anderes Bild der altenglischen Bühne ergeben, als Tieck es sich vorstellte. Sie stützen sich auf vorhandene Abbildungen des Fortune-,[2] Swan-, Globe-Theaters, der Red Bull Stage und eine Titelzeichnung in Alabasters „Roxana“ und Nathanel Richards „Tragedy of Messalina“. Die drei ersten rechnet man zu einer Klasse der public stages, die anderen zu den private stages.[3] Ihre Einrichtung unterscheidet sich in einigen Punkten.

Die Bühne des Fortune-Theaters, als Muster der ersten

---

[1] Edmund Malone, Historical account of the rise and progress of the English stage. Basil. 1800.

[2] Vgl. Archer, The Fortune Theatre. Shakespeare-Jahrbuch XLIV. S. 159ff. Berlin 1908.

[3] Vgl. Skemp, Some Charakteristics of the English Stage before the Restoration. Shakespeare-Jahrbuch XLV. S. 101ff. Berlin 1909.

Gruppe, war rechteckig mit einem überhängenden Dach (heavens oder shadow), das auf Pfeilern ruhte. Sie zerfiel in drei Teile: vor den Pfeilern lag die Vorderbühne (front stage), dahinter die Hinterbühne (back stage). Sie wurde abgeschlossen durch Vorhänge als Hintergrund, in denen sich zwei seitliche und eine mittlere Tür befanden. Durch die letzte gelangte man noch auf eine kleine Bühne (inner stage), die durch das Auf- und Zuziehen der Vorhänge geöffnet und geschlossen werden konnte. Unter dem von den Pfeilern getragenen Dach schloß sich an eine umlaufende Galerie die Oberbühne (upper stage), jenes wichtige Kennzeichen des englischen Theaters, an. Sie lag noch über der inner stage, so daß man die Hinterbühne (back stage) von dort oben überschauen konnte. Die Benutzung der Oberbühne entsprach Tiecks Anschauungen. Daneben befanden sich noch zwei kleine Logen (boxes), die als Fenster u. dgl. benutzt zu sein scheinen. Man gelangte zu der Oberbühne auf zwei Treppen in den hinteren turmartigen Ecken der Unterbühne.

Dieses Bühnenbild wurde später durch den Einfluß der anders eingerichteten private theaters etwas verändert. Das Dach wurde von keinen Pfeilern mehr getragen, daher unterschieden diese Theater auch keine Vorder- und Hinterbühne mehr, wie auch die Form nicht mehr rechteckig blieb, sondern sich nach vorn verengte. Der Hintergrund wurde ebenfalls von Vorhängen gebildet und öffnete den Zugang zu der kleinen inner stage, die größer oder kleiner dargestellt werden konnte, je nachdem der Vorhang ganz oder nur teilweise geöffnet wurde. Die wesentliche Veränderung der private theaters ist also das Fortfallen der Pfeiler und die Verengung der Bühne.[1] Einen Vordervorhang, der beim Beginn des Stückes aufgezogen und zum Schluß zugezogen wurde, den Tieck bei seiner Bühne im „Jungen Tischlermeister“ für unnötig erklärt, gab es in der Tat auf keinem der altenglischen Theater.

„Gelänge es mir nur“, schreibt Tieck 1818 an Solger, „meine Einrichtung der Bühne populär zu machen, ohne welche nach

[1] Eine dieser Shakespearebühne verwandte Form legten auf Genées Anregung Perfall und Lautenschläger dem Münchener Theater zugrunde. Und in Mannheim inszenierte man einen „Hamlet“ nach dem Muster des Fortune Theaters, indem man besonders die rechteckige Gestalt der Bühne beibehielt.

meiner Überzeugung durchaus nichts Großes lebendig erscheinen kann. Ich sehe lauter Unmöglichkeiten. Sie lächeln vielleicht, wenn ich auf das untergegangene Brettergerüst ebensoviel in England schiebe, als auf den Mangel an Dichtern und Sinn, ja, wenn ich zu glauben nicht ungeneigt bin, daß dieser Mangel großenteils vom verlorenen Theater entstanden ist, und daß er uns in Deutschland an der Hervorbringung echter Werke gehindert hat. Wir sind einmal auf den Kasten reduziert, und meine Imagination kann ihn nie denken, stellt sich immer jene vollständige Einrichtung vor; nur für diese kann ich arbeiten, so wie für wahre Schauspieler. . . .“

Solche Äußerungen lassen deutlich erkennen, wie innig geradezu des Kritikers dramaturgischer Sinn mit der Vorstellung dieser Bühnenform verbunden war. Es war die erste und einzige Verwirklichung, als er im Neuen Palais zu Potsdam die Bühne für den Sommernachtstraum in dieser Gestalt einrichten konnte.[1] Während der Dresdener Tätigkeit ließ er es bei dem frommen Wunsch bewenden, da er die Unerfüllbarkeit einer so weitgehenden Forderung unter den dortigen Verhältnissen einsehen mußte. Wie er sich da mit den gegebenen Bedingungen abfand und wie er doch sein Prinzip, Shakespeares Szenen zu erhalten, möglichst zu wahren suchte, darüber geben die von ihm eingerichteten Dresdener Regiebücher willkommenen Aufschluß.[2] Der Schwierigkeit der vielen Szenenwechsel bei Shakespeare setzt er die praktische Erfüllung seiner erwähnten theoretischen Äußerung entgegen: man solle die Dekoration, wenn irgend möglich, stehen lassen. Die Analyse einiger Einrichtungen wird das beweisen.

[1] H. Bischoff weist darauf hin, daß Immermanns Reformpläne sich durchaus mit Tiecks Ideen deckten und in neuerer Zeit die Münchener Bühne „eine fast vollständige Verwirklichung der Tieckschen Idealbühne“ war. S. 116f.

[2] Ich fand in der Dresdener Theaterbibliothek noch eine große Zahl von Stücken, deren Erstaufführung nach der oft verzeichneten Jahreszahl in Tiecks Zeit fällt. Leider sind es aber fast nur ausgeschriebene Dirigierbücher. Ferner genügt die Tatsache der zeitlichen Übereinstimmung noch nicht für die Annahme, daß er das betreffende Stück auch inszeniert hat, denn neben ihm wirkten ja Regisseure. Ich muß mich daher an die Dramen halten, die von Tieck eigenhändig geschriebene Bemerkungen aufweisen. Und auch da gab es mancherlei Schwierigkeiten, da spätere Einrichter ihre Anweisungen dazwischen geschrieben oder gar übergeklebt haben.

Unter den vorhandenen Stücken trägt „Hamlet“ als einziges den Vermerk „von Hofrat Tieck eingerichtet“.[1] Da es zugleich die älteste der nachweisbaren Inszenierungen darstellt, sei mit ihm begonnen. Aus einer Gegenüberstellung mit Schlegels szenischen Angaben werden Tiecks Änderungen am besten in ihrer Bedeutung erkannt werden.

Die Kürzungen der Reden, die seinem idealen Shakespearedrama ja auch widersprechen, scheinen mir vorgenommen zu sein, um ausmalende Schilderungen, soweit sie nicht unmittelbar zum Verständnis von Handlung und Charakter erforderlich sind, fortzulassen. Besonders also konzentriert er Nebenszenen, um auf die Fortentwickelung schneller hinzuweisen. Ich kann hier natürlich nur die wichtigsten anführen.

Hamlet[2] (1820).

Szenenfolge bei Schlegel.[3]	Tiecks Änderungen.
I. Akt: 4 Szenen.	I. Akt: Szenenfolge unverändert, gekürzt I, 4 Hamlet S. 39 V. 15[3] bis S. 40 V. 8 (offenbar um das erwartete Erscheinen des Geistes zu beschleunigen).
II. Akt: 2 Szenen.	II. Akt: Szenenfolge unverändert, II, 1 gekürzt S. 50 V. 3 bis S. 52 V. 27 (Polonius - Reinhold, jedenfalls als unwesentlich).
	II, 2: Gesandtenszene gestrichen, vgl. IV; gekürzt: Rosenkranz - Güldensternszene.[4]
III. Akt: 4 Szenen.	III. Akt: 3 Szenen.
1. Zimmer im Schloß.	= 1.

[1] Hier neben der Handschrift ein Beweis für Tiecks Wirken. In dieser Form übrigens noch 1891—1898 gespielt.

[2] Vgl. zu diesem Stück auch: Alexander von Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1908. Weilen weist einige offenbare Entlehnungen Tiecks aus der ältesten Quartausgabe von 1603 nach. Im übrigen weicht er in der Angabe der Tieckschen Einteilung von mir ab, indem er dessen II. Akt gleich Schlegels II. und III, 1. rechnet. Die Frage unbedingt zu entscheiden ist bei dem Zustande des Regiebuches kaum möglich, übrigens ist sie auch nicht von so großer Bedeutung, da die wichtigsten Änderungen erst folgen.

[3] Nach der revidierten Ausgabe von Ulrici. Berlin 1869.

[4] Wie weit nicht feststellbar, weil sehr überklebt.

2. Saal im Schloß. 3. Zimmer im Schloß.	= 2. Gekürzt S. 89^5 bis S. 90^1 (Pantomime), ohne Verwandlung, indem Hamlet von der einen Seite abgeht, von der andern der König mit Rosenkranz und Güldenstern auftritt.
4. Zimmer der Königin. IV. Akt: 7 Szenen. 1. Zimmer im Schloß.	= 3. Die Szene schließt nicht mit Hamlets Abgang. Die Königin bleibt, und in demselben Augenblick tritt zur andern Tür der König ein.
2. Zimmer im Schloß.	= Akt IV: 2 Szenen. 1. Galerie.
3. Ein andres Zimmer im Schloß.	ohne Verwandlung. Nach Hamlets Worten „Das nichts ist" (S. 114) kommt der König und beginnt: „Nun, Hamlet, wo ist Polonius?" (S. 115).
4. Eine Ebene in Dänemark.	fällt ganz fort (vgl. II, 2).
5. Helsingör. Ein Zimmer im Schlosse.	= 2.
6. Ein andres Zimmer.	ohne Verwandlung.
7. Ein andres Zimmer.	ohne Verwandlung: „König und Laertes treten auf, von wo sie abgingen." Gekürzt die Szene nach Empfang von Hamlets Brief.
V. Akt: 2 Szenen.	= V. Akt: 2 Szenen. Gekürzt: 1. Totengräberszene, 2. Osrickszene, Fortinbrasszene, besonders siehe S. 164 V. 19—21, 24—26, entsprechend einer romantischen Auffassung Hamlets.

Bei dieser Zusammenziehung von 19 Szenen in 13 gibt es wohl keine Änderung, die bühnenmäßig oder im Sinn des Stückes anstößig wäre.

König Lear (1824).

Szenenfolge bei J. H. Voss.	Tiecks Änderungen.
I. Akt: 5 Szenen.	I. Akt: 3 Szenen.
1. Staatszimmer.	= 1.
2. Ein Saal im Schloß des Grafen Gloster.	= 2. Edmund-Monolog gekürzt S. 27 V. 8—17.

---

[1] Vgl. A. v. Weilen, a. a. O. S. 124, der auch hier anders angibt. Er schließt den Akt mit der 3. Szene, läßt Fortinbras auch wegfallen, eröffnet aber mit der folgenden Szene im Schlosse (bei mir IV, 2) den V. Akt.

3. Vor dem Palast Albaniens.	= 3.
4. Vor Albaniens Hause. 5. Platz vor Albaniens Palast.	} ohne Verwandlung wie 3.
II. Akt: 4 Szenen.	II. Akt: 4 Szenen.
1. Schloßhof — Glosters Palast.	= 1.
2. Vor Glosters Palast.	ohne Verwandlung.
3. Haide.	2. Feld.
4. = II, 2.	3. = II, 1.
	4. Vor Glosters Schloß.
III. Akt: 7 Szenen.	III. Akt: 5 Szenen.
1. Haide. 2. Auf der Haide.	} 1. Offenes Feld.
3. Saal in Glosters Palast.	= II, 4.
4. Gegend auf der Haide mit einer Hütte.	2. Offenes Feld.
5. Glosters Palast.	= 3.
6. Kleines Zimmer in einem Landhause.	= 4.
7. Zimmer in Glosters Schloß.	= 5. (Glosters Blendung geschieht außerhalb der Szene, er wird abgeführt. Wohl nach Tiecks Auffassung für die Bühne zu stark.)
IV. Akt: 7 Szenen.	IV. Akt: 6 Szenen.
1. Feld.	= 1.
2. Vor Albaniens Schloß.	= 2.
3. Gegend bei Dover.	= 3.
4. Das französische Lager.	ohne Verwandlung.
5. Zimmer in Glosters Schloß.	= 4.
6. wie IV, 3.	= 5 wie VI, 3.
7. Zelt im französischen Lager.	= 6.
V. Akt: 3 Szenen.	V. Akt: 1 Szene.
1. Lager bei Dover.	1. Feld vielleicht nur angedeutet, Lager in der Ferne.
2. Feld zwischen zwei Lagern.	ohne Verwandlung.
3. Britisches Lager bei Dover.	ohne Verwandlung.

Außer der vorteilhaften Zusammenziehung des V. Aktes verdient die vom Tieckschen Standpunkt sehr weitgehende Umstellung der Szene III, 3 (bei Voss) als II, 4 große Anerkennung. Dadurch gewinnt er größere Zusammenschließung des Wahnsinnsaktes, da durch die Pausen bei der sichtbaren Verwandlung, die Shakespeare hier sehr zum Vorteil entbehren konnte, der einheitliche Eindruck ohne Zweifel gestört wird. Eine gleiche Umstellung wäre vielleicht für die kurze Edgarszene (II, 3) erwünscht.

Macbeth (1836).

Szenenfolge bei Schlegel.	Tiecks Änderungen.[1]
I. Akt: 7 Szenen.	I. Akt: 2 Szenen.
1. Ein offner Platz. 2. Schlachtfeld in der Nähe von Fores.	Fällt fort. Dafür folgende Anweisung: 1. „Felsengegend. Ziemlich tief. . . . Wenn der Vorhang aufgeht, ist ein dauerndes Licht, starkes Gewitter, bei Tage, Sturm. Die drei Hexen treten von verschiedenen Seiten auf, reichen sich die Hände und ersteigen die Berghöhe, auf welcher sie wieder oben, in verschiedenen Richtungen abgehen. — So wie sie entfernt sind, Trommeln, Trompeten in der Ferne und von rechts ganz vorn der König und sein Gefolge . . .“
3. Eine Haide.	Ohne Verwandlung. Die Anweisung fährt fort: „So wie jene abgegangen sind, verfinstert sich die Luft wieder von neuem Gewitter, Donner und Blitz. Die Hexen kommen von oben aus verschiedenen Richtungen und vereinigen sich unten.“ I, 1 gestrichen die Rolle des Angus, dafür nur Roß.
4. Fores. Ein Saal im königlichen Schloß.	2. Feld.
5. Inverness. Ein Gemach in Macbeths Schloß.	II. Akt: 1 Szene. 1. Schoßhof. „Im Hintergrunde . . . Treppen, die zu den oberen Gemächern führen. Links (vom Zuschauenden) sind zwischen der zweiten Kulisse das große Eingangstor angenommen, welches zu diesem Schloßhof aus dem äußern Hof führt: zwischen der folgenden Kulisse links Macbeths Schlafzimmer: gegenüber rechts die Zimmer für Banquo und die Prinzen.[2] Unter

[1] Die gleiche Einrichtung des „Macbeth“ zeigt ein Regiebuch in der Bibliothek des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin. Es geht also offenbar auf Tiecks dortige Tätigkeit zurück. Wann und wie lange es benutzt wurde, darüber fehlt jede Angabe.

[2] Offenbar liegen sie oben; später wird ausdrücklich gesagt: Macbeth geht herauf.

der Treppe ein großer Eingang, in den man später hinein und das Mahl des Königs sieht.“[1]

6. Ebendaselbst. Vor dem Schlosse.

Die Szene bleibt. „Jetzt haben sich oben auf der Treppe, dort auf dem Altan die Trompeter hingestellt, die die Ankunft des Königs . . . begrüßen.“[2]

7. Eine Vorhalle im Schlosse.

Die Szene bleibt. Das wird möglich gemacht durch folgende mimische Szene: „Die Trompeter haben sich von oben entfernt, indem der König einzieht blasen sie noch einmal. — Jetzt hört man nur immer Hoboen und Waldhörner. Diener gehen mit Fackeln, denn es verfinstert sich, über die Bühne, eine Fackel festgeheftet — nun die Mahlzeit, die über die Bühne getragen wird, das Mitteltor bleibt eine Zeitlang offen, man sieht den König an der Tafel, fernere Musik: — indem nach einer Pause Macbeth aus der Mitteltür tritt, schließt er hinter sich die Tür, die Musik verstummt. Macbeth geht lange, bewegt und in tiefen Gedanken auf und ab.“

II. Akt: 4 Szenen.

1. Inverness. Hof in Macbeths Schloß.

Szene bleibt. Macbeth und Lady Macbeth gehen ab. „Pause. Man sieht oben das Schloß einen Augenblick erleuchtet, dann alles finster, ein Diener hat gleich nach Macbeths Abgang die Fackel weggenommen. Finsternis. Nach einer Pause treten ein Banquo und Fleance.“

2. Ebendaselbst.

Szene bleibt.

3. Ebendaselbst.

Szene bleibt. Die Rede des Pförtners sehr gekürzt 210^{20}—211^{9}.[3]

4. Ebendaselbst. Vor Macbeths Schloß.

Szene fällt weg.

---

[1] Die Einrichtung verdient hier die genaue Wiedergabe, weil sie sich sehr der dreiteiligen Shakespearebühne nähert.

[2] Charakteristisch für die Verwendung der Oberbühne.

[3] Sollten hier ähnliche Beweggründe wie bei Schillers Änderung mitgesprochen haben? Jedenfalls ist diese Streichung auffällig für den Verehrer Shakespeareschen Witzes.

III. Akt: 6 Szenen.	III. Akt: 2 Szenen.
1. Fores. Ein Gemach im Palast.	1. Fores. Saal.
2. Ebendaselbst. Ein anderes Gemach im Palast.	Ohne Verwandlung.
3. Ebendaselbst. Ein Park.	Fällt fort.
4. Ebendaselbst. Ein Saal im Palaste.	2. Saal.
5. Haide (Hexen und Hecate).	Fällt fort.
6. Fores. Ein Saal im Palaste.	Fällt fort.
IV. Akt: 3 Szenen.	IV. Akt: 3 Szenen.
1. Höhle.	= 1.[1]
2. Tiefe. Ein Gemach in Macduffs Schloß.	= 2.
3. England. Vor dem Palaste des Königs.	= 3. England. Park beim königlichen Schlosse.
V. Akt: 8 Szenen.	V. Akt: 4 Szenen.
1. Dunsinane. Ein Zimmer im Schloß.	= 1.
2. Eine Gegend in der Nähe von Dunsinane.	= 2. Feld. (Angus fällt auch hier fort).
3. Dunsinane, wie V, 1.	Ohne Verwandlung schließt sich erst Schlegels V, 4 an, indem Malcolm und Gefolge von der anderen Seite auftreten.
4. Gegend um Dunsinane. In der Nähe ein Wald.	3. Dunsinane. Zimmer im Schloß. (= Schlegel V, 3.)
5. Dunsinane. Innerhalb des Walles.	Folgt ohne Verwandlung. „Man hört draußen Trommeln und Trompeten. Rufen der Wachen. Nach einer kleinen Pause tritt Macbeth wieder ein.“ Also aufs neue eine stumme Szene.
6. Eine Ebene vor dem Schlosse.	4. Vor dem Schloß.
7. Ein anderer Teil des Feldes.	Szene bleibt. „Macbeth tritt oben aus dem Schloß, wo ein Tor geöffnet wird. Er erscheint auf dem Wall, ihm folgen Krieger, sie steigen herab, unten wird geöffnet . . .“
8. Ein anderer Teil des Schlachtfeldes.	Szene bleibt. (Daß Macduff Macbeths Haupt herein bringt, ist gestrichen. Vgl. zu den Motiven: Lear III, 5.)

[1] Hier entfaltet Tieck echt romantische Kunst, indem er eine ganze Welt von Hexen und Gnomen, von Geistertänzen und fabelhaften Beleuchtungen heraufbeschwört.

Die Bedeutung dieser Macbeth-Inszenierung liegt, wie an einer Stelle schon hervorgehoben wurde, in dem Versuch, möglichst das altenglische Bühnensystem einzuführen. Die Oberbühne wird mehrfach verwendet, die erste Bankettszene benutzt auch eine Art Hinterbühne, wenigstens für den Durchblick. Die Szenenfolge des II. Aktes ohne Verwandlung ist aber jedenfalls als ein Meisterstück der Tieckschen Inszenierung anzusehen. Wie beim Lear können wir auch hier beobachten, daß er gerade da, wo die gesteigerteste Entwickelung der Handlung vor sich geht, alles zu tun sucht, um durch Verwandlungen den Eindruck eines Ganzen nicht zu zerstören. Auf diese Art hat er aus den 28 Szenen des Macbeth 12 gemacht. Als eine unerklärbare Willkür müssen wir freilich die Weglassung der ersten Hexenszene empfinden. Glaubte er dadurch die Wirkung der folgenden Hexenszene zu erhöhen, so übersah er dabei die prologartige Bedeutung dieser ersten Szene. Seine pantomimische Einleitung sollte wohl etwas Ahnungsvolleres und Schrecklicheres geben, dasselbe liegt aber auch in den Worten.

Zwei weitere Inszenierungen, die sich auf Grund der Handschrift noch mit Sicherheit als von Tieck herrührend nachweisen lassen, haben keine weitere Bedeutung. Heinrich IV. 1 schließt sich in der Szenenfolge eng an Schlegel an, abgesehen davon, daß IV, 4 (York-Zimmer) fortfällt und die drei letzten Szenen des V. Aktes natürlicherweise zu einer zusammengezogen sind. In Goldonis „Der Lügner“ beziehen sich die Änderungen nur auf einige Kürzungen der Reden.

Das in den noch vorhandenen Regiebüchern für Julius Cäsar, Othello und Romeo und Julia beobachtete Prinzip läßt es mir wahrscheinlich erscheinen, daß auch sie auf Tieck zurückgehen. Beweise konnte ich dafür aber nicht finden.

Jedenfalls geben auch die wenigen Stücke schon eine genügende Vorstellung davon, wie der Dramaturg Tieck in dem Zwang gegebener Verhältnisse diese mit seinen Ideen in Einklang zu setzen suchte. Für die theatergeschichtliche Bedeutung seiner Anschauungen und seines Wirkens sind diese Inszenierungen zweifellos wichtiger als die am preußischen Hofe vorgenommenen, denn jene hatten mit praktischen Bühnenverhältnissen zu rechnen, diesen kam die romantische Liebhaberei Friedrich Wilhelms IV. für absonderliche Versuche nur zu sehr entgegen.

Die Sommernachtstraumbühne wurde bereits als Darstellung der Reformbühne erwähnt.[1]

Ein weiteres Ergebnis der Berliner Tätigkeit war eine Bühne für antike Dramen, die nach Böckhs Theorie auf einer Trennung der Bühne und der tiefer gelegenen Orchestra beruhte.

Daß sich in den theoretischen Schriften Tiecks kaum eine Auseinandersetzung über das griechische Theater findet, erklärt sich wohl durch seine nur lose Beziehung zum klassischen Altertum. Schreibt er doch noch bei Gelegenheit der Antigoneaufführung in Berlin (1847), ihm sei die Einrichtung der antiken Bühne nie recht klar geworden. Offenbar fehlen hier bei ihm auch ganz eigene Forschungen. Denn mit Sicherheit darf man annehmen, daß er sich seine Anschauungen über diese Frage nicht nur aus Werken der damals blühenden Altertumswissenschaften, sondern auch aus denen A. W. Schlegels gebildet hat, der auf diesem Gebiet weit kenntnisreicher war als er. 1808 gibt dieser in den „Vorlesungen" einen genauen Abriß der Bühne, der sich mit dem ausführlichen Szenarium deckt, das er 1802 für die Aufführung des „Jon" nach Weimar gesandt hatte.

Er führt in den „Vorlesungen" die Quelle, aus der er zum Teil schöpft, an (Genelli, Briefe über den Vitruv), und charakteristisch ist dabei, daß er seine Kenntnis von einem Architekten holt. Ganz vom architektonischen Standpunkt entwickelt er dann auch die griechische Bühne, die er nicht, wie Tieck, mit der römischen zu einer gemein-antiken identifiziert. Und hier kommt er zu derselben Vorstellung von der Zweiteilung des Theaters, nach der Tieck seine Bühne in Berlin aufbaute.

Um einen vertieften Halbzirkel rückwärts hinauf erhoben sich die Sitze der Zuschauer, das Amphitheater, dessen unterste Stufe noch beträchtlich höher als die Orchestra lag, aber gerade in gleicher Höhe mit der eigentlichen Bühne sich befand. „Die Bühne bestand aus einem Streif, der sich von einem Ende des Baues bis zum anderen erstreckte, und gegen diese Breite nur wenig Tiefe hatte. In deren Mitte standen die redenden Personen, und hinter ihr ging die Szene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Breite. Der davon umfaßte Raum hieß das Proszenium."

[1] Für die Berliner Inszenierungen vgl. H. L. Fischer, Aus Berlins Vergangenheit. Berlin 1891.

Wie weit nun diese Schlegelsche und damit überhaupt die romantische Vorstellung des griechischen Theaters, die sich noch wesenlich mit der heutigen deckt, in die Theaterpraxis übergegangen ist, bleibt hier nicht zu untersuchen.

Nur als ein szenisches Experiment ist wohl Tiecks dritte Berliner Einrichtung, die Bühne für den „Gestiefelten Kater“ anzusehen, wo nahe am Proszenium zwei Logen, die sich halb gegen das Publikum, halb gegen die Bühne richteten, für das Publikum im Stücke aufgebaut wurden.

Diese Einrichtung ist nur insofern von einiger Bedeutung, als sie zeigt, wie Tieck daran gedacht hat, seine im Grunde bühnenfeindlichen Komödien doch auf das Theater zu führen. Er konnte es allein, indem er dieses einer gesuchten Veränderung unterwarf. Konnte aber ein solches Prinzip, die verschiedensten Bühnenformen für verschiedene Stücke zu errichten, das er hier offenbar in der Praxis befolgt, jemals fruchtbaren Einfluß gewinnen?

Wohl aber ist der Grundgedanke seiner aus Shakespeare entnommenen Reform in die moderne Bühnenkunst übergegangen. Es ist die Frage: wie kann man eine große Szenenfolge darstellen, ohne doch den Zusammenhang durch den illusionsstörenden Vorhang, oder die offenen Verwandlungen in damaliger Zeit, zu zerreißen? Nachdem das Drama des Naturalismus, um das zu vermeiden, auf Szeneneinteilung der Akte überhaupt verzichtet hatte, fand man in der Drehbühne eine vorläufige Lösung dieses wichtigen Problems, das Theorie und Praxis der Bühnenkunst wohl stets von neuem beschäftigen muß.

Wie bei der Bühnenform, so greift der Dresdener Dramaturg auch in der Theorie der Dekorationskunst auf den altenglischen Zustand zurück und empfiehlt das damalige teppichbehangene Theater.

Auch diese Forderung beschränkt er, einsichtig genug, nur auf seine Idealbühne. In der weiteren Praxis und für die Bühne seiner Zeit, sah er, hätte dieses Gesetz nie durchdringen können. In der Jugend hatte er freilich diesen Standpunkt vertreten, jetzt wird er in den Bereich eines schönen Zukunftstraumes verwiesen, und seiner veränderten Auffassung für die Inszenierung im allgemeinen

gibt Tieck besonders Ausdruck in einem späteren Aufsatz der „Dramaturgischen Blätter“ über „Dekorationen“.[1]

Man wird seine Bestrebungen leichter verstehen, wenn man den Zustand grenzenloser Verwahrlosung und Willkür der Bühnenausstattungskunst in damaliger Zeit bedenkt. Seit Schröder „wesentlich auf Charakteristik der szenischen Bezeichnung durch die Dekoration gehalten“ hatte, hatte man sich von seinem verständig innegehaltenen Standpunkte mehr und mehr entfernt, indem sich einerseits „die Opulenz der Theater“ sehr verbesserte, anderseits man sich nicht scheute, die Prunk- und Ausstattungssucht der Oper, besonders der italienischen, auf das Schauspiel zu übertragen.

Zahlreich sind Tiecks Klagen über diese Dekorationswut in den kritischen Schriften, zahlreich die Verspottungen roher Theatereffekte in den satirischen Komödien.[2]

Man malt Dekorationen, schreibt er, „die keine solchen mehr, sondern selbständige Kunstwerke sein wollen.“ Um Zuschauer zu locken, veranstaltet man Aufzüge, Feuerwerke, Beleuchtungseffekte, Balletts u. a. Dazu quält man sich mit schwierigen und zeitraubenden Dekorationsbauten, die die Pausen unnütz verlängern. Die Frage, ob Dekorationen jemals selbstständige Kunstwerke werden dürfen, ist auf das entschiedenste zu verneinen, „denn der Luxus der Malerei schadet dem Schauspiel und verdrängt es von der Bühne“.

Gewiß, fährt er fort, könnte auch die berechtigte Lust an solchen Augenschauspielen befriedigt werden durch Bildung einer neuen Kunstgattung, die das unkünstlerische Interesse vom Schauspiel auf sich ablenkt. — Offenbar denkt der Dramaturg hier an Pantomimen oder Singspiele.

Um aber nicht mißverstanden zu werden, führt er, vielleicht in bewußter Ablehnung seines Jugendstandpunktes, weiter aus, daß nicht jeder „Schmuck“ von der Bühne zu verbannen sei. „Warum soll die Bühne nicht geschmückt sein? Wo es paßt, Aufzug, Tanz erheitern? Ein Gewitter nicht natürlich vorgestellt werden? Es ist nur die Rede davon, daß dies nicht die Haupt-

---

[1] IV, 72 ff. 1825.

[2] Gestiefelter Kater (Phantasus II, 273). — Verkehrte Welt (Phantasus II, 314). — Kr. Schr. II, 3. III, 4.

sache werde und den Dichter und Schauspieler verdränge; oder daß man Shakespeares und Schillers Poesie dadurch zu verherrlichen glaube, daß man sie durch ein lästiges, zu lange weilendes Augenschauspiel, Musik, Lärm usw. erdrücke." In demselben Sinne schreibt er schon 1799 an Iffland bei Gelegenheit einer geplanten, aber nicht zustande gekommenen Genovevaaufführung: „Auf schöne Dekoration muß auch beim Effekt gerechnet werden".[1]

Nachdrücklicher als hier konnte er seinen den Zeitbedingungen angepaßten Standpunkt nicht vertreten. Und darin kann er sich in vollkommener Übereinstimmung mit dem zweiten Theatertheoretiker des romantischen Kreises wissen.

Man beklagt sich, schreibt A. W. Schlegel in den „Vorlesungen", mit Recht, daß in Shakespeares Stücken heute der allzu häufige Wechsel der Dekorationen eine Störung verursacht. Allein daran kann man dem Dichter keine Schuld zuschreiben, der Veränderungen des Schauplatzes nicht sichtbar anzudeuten brauchte, sondern für den es genügte, wenn die Personen aus einem anderen Eingang hereinkamen, um eine neue Szene kenntlich zu machen. Diese Einrichtung war auch für die Dichtung von vorteilhaftestem Einfluß, denn der Poet brauchte „nicht erst mit dem Dekorationsmaler zu Rate gehen, was sich würde vorstellen lassen und was nicht." Die Phantasie der Zuschauer ersetzte aus Andeutungen das Notwendige. Dieser Zustand setzt freilich „nicht nur wohlwollende, sondern auch verständige Zuschauer in einer poetischen Stimmung voraus".

Nur einer Verwöhnung durch den üblichen Aufwand an theatralischem Zubehör ist es zuzuschreiben, wenn uns diese dürftige Beschränktheit nicht mehr befriedigt. Man hat es vorgezogen, das Dekorationssystem der Oper auch auf das Schauspiel zu übertragen; die Folge ist eine starke Überladung oder eine „manierierte, oft ganz unzusammenhängende, ja unmögliche Architektur, in buntscheckigen Farben, die keiner Steinart in der Welt ähnlich sehen. Nur durch die Unwissenheit der Zuschauer in den bildenden Künsten können die meisten Dekorationsmaler Glück machen; ich habe oft ein ganzes Parterre über eine Dekoration entzückt gesehen, wovon jedes verständige Auge sich mit

[1] Teichmanns Literarischer Nachlaß. Stuttgart 1869. S. 281.

Widerwillen wegwenden mußte, und an deren Stelle eine schlichte grüne Hinterwand weit vorzüglicher gewesen wäre."

Ein neues Problem, das Tieck nie berührt hat, wirft Schlegel hiermit auf. Tieck verurteilt die Dekorationen nur wegen ihres überladenen Prunkes, Schlegel übt Kritik vom malerischen, perspektivischen Gesichtspunkt. Das wesentlich Neue seiner Betrachtungsweise ist die starke Betonung der architektonischen Wirkung der Bühne, die er schon bei dem griechischen Theater hervorhob und vielleicht von daher in die moderne Zeit übertrug. Zum erstenmal fühlt er, daß es auch hier künstlerische Gesetze aufzustellen gilt, und immer wieder greift er auf diese Frage zurück.

Nach dem Mangel, den er nur als zeitlich und daher vermeidlich bezeichnet hat, führt er die sogenannten „unvermeidlichen Gebrechen", die sich aus dem Prinzip der modernen Bühnenform stets ergeben müssen, an. Er nennt als erstes unter ihnen: die störende Brechung der Linien auf den Seitenkulissen aus allen Gesichtspunkten außer einem einzigen. Wir müssen nur hierbei bemerken, daß in damaliger Zeit mit der geschlossenen Bühne wohl vorübergehende Versuche gemacht worden sind, sie sich aber nie gehalten hatten. Durch sie wäre dieser Fehler zu beseitigen gewesen, man fand es aber unausführbar, mit einer solchen Beschränkung der Auf- und Abgänge jemals auszukommen.

In enger Verbindung damit steht der letzte der aufgeführten Mängel, der daher vorweggenommen werden muß: die Unmöglichkeit, die Bühne nach Belieben zu verengen, so daß das Innere eines Palastes und einer Hütte dieselbe Höhe und Breite einnimmt.

Auch diese Frage findet in der geschlossenen Bühne eine Lösung.[1] Wir wissen aber, daß eine gewisse Verminderung der Höhe schon damals durch Herablassen der Soffiten möglich war, Schlegels Urteil offenbar also einer Einschränkung bedarf.

Drei andere Probleme werden noch vorher aufgeworfen: die moderne Bühne führe ein Mißverhältnis zwischen der Größe des Schauspielers, wenn er im Hintergrunde auftritt, und den perspek-

---

[1] Wenigstens kann sie sie finden. Entschieden zu tadeln ist daher, daß auch heute noch vielfach die hohen Bühnenräume für kleine Szenen beibehalten werden, deren geschlossener Charakter in anderer Weise doch gerade betont werden soll.

tivisch verkleinerten Gegenständen herbei, die Beleuchtung von unten und von hinten sei unmöglich und endlich der Widerspruch der gemalten und wirklichen Lichter und Schatten unerträglich, — alles Gesichtspunkte, nach denen man in späterer Zeit besonders die Bühne fortgebildet hat.

Eine interessante Ergänzung zu dem Problem der Beleuchtungsfrage im Dienste der plastischen Wirkung bietet uns eine Bemerkung Schlegels in seinen Angaben für die Inszenierung des „Jon“.[1] „Da die Bühne“, heißt es dort, „nach hinten zu perspektivisch zusammenläuft, der Schauspieler aber sich nicht nach derselben Forderung verkleinern kann, so muß man der Täuschung dadurch zu Hilfe kommen, daß man hinter der Vorderwand des Peribolus soviel Lampen anbringt, daß der Schauspieler, sowie er in denselben schreitet, nicht mehr so scharfe Schatten an seiner Gestalt darbietet.“

Dazu muß man sich erinnern, daß in damaliger Zeit plastische Dekorationen im großen und ganzen noch nicht üblich waren, sondern die platte Kulissenmalerei wirkliche Rundungen usw. ersetzte. Das Unvollkommene dieser Einrichtung empfindet Schlegel. Er sucht den Schauspieler, der sich der Hinterwand allzusehr nähert und dadurch die architektonische Harmonie zerstört, durch Beleuchtungseffekte, die ihm den Schatten rauben, sozusagen zu verkleinern.

Den Gedanken, diese Schwierigkeit durch die plastische Dekoration zu heben, der ja bei seiner architektonischen Auffassung der Bühne so nahe lag, auszusprechen, hinderte ihn doch noch die ganz anders geartete damalige Vorstellung des Bühnenbildes. Nur wie eine Vorausahnung dieser Verbesserung hört es sich an, wenn er an einer Stelle, wo sich ein Baum erheben soll, aus Gründen der Wahrscheinlichkeit auch wirklich die plastische Darstellung des Baumes fordert.

Daß Tieck in der Beleuchtungsfrage viel radikaler dachte und jede künstliche Beleuchtung eigentlich als dem Natürlichkeitsgesetz widersprechend verwarf, geht aus einer späteren Äußerung gegen Köpke hervor.[2] Hier erklärt er, das wahre Theater sei nur

---

[1] „Schlegels Bemerkungen über die Dekoration zum Jon.“ Seuffert, Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte. VI. 1893. S. 619 ff.

[2] Köpke II, 226.

im natürlichen Tageslicht möglich, und beruft sich auf seine einstmalige Absicht, im Tiergarten eine Bühne mit Tagesbeleuchtung nach Muster der altenglischen zu errichten.

Wiederbelebung des Shakespeareschen Musterzustandes! So lautet auch der Weckruf für eine Reform des Kostüms, die der Dresdener Dramaturg einleiten möchte.

Mit heftiger Polemik wendet er sich gegen die Frage der historischen Kostümtreue, in der er nur das Prahlen kindischer Gelehrsamkeit erblickt, die auf alle Weise den Haufen zu bestechen und ihn von einem edeln geistigen Genuß entfernt zu halten beabsichtigt.

Mit dem sogenannten „idealen Kostüm“ von ehemals, das, auf einige oberflächliche, typische Verschiedenheiten gegründet, sich im übrigen jeder Art von Prunksucht hingab, auch wieder in Anlehnung an die Oper, hatte man schon vielfach gebrochen. Der französische Schauspieler Talma hatte eine Befreiung von dieser Art zugunsten größerer Naturtreue erstrebt, Tieck führt in dieser Hinsicht auch schon die Clairon an. Dagegen zog man es in England vor, die historischen Rollen einfach im Zeitkostüm zu spielen; Garrick gab den Hamlet als Hofmann des 18. Jahrhunderts. Ihm folgte in Deutschland Ekhof, der etwa den Othello mit Sammetwams und Degen darstellte. Aber Talma und die Clairon waren nicht ohne Einfluß geblieben. Der große Schröder bewies auch hier seinen genialen Blick, indem er ein mäßig genaues historisches Kostüm erstrebte. Seine Richtung setzte sich jedoch durchaus noch nicht allgemein durch, wie z. B. gerade Berlin sehr lange rückständig blieb. Erst als sich auch die allgemeinen historischen Kenntnisse erweiterten, nahm Iffland diese Bestrebungen nachdrücklich auf und legte den Grund zu einem charakteristischen und naturgetreuen Kostüm, wobei er es an Rückfällen und Mißverständnissen natürlich nicht fehlen ließ.

Eine ohne Zweifel archaistische Einseitigkeit des Romantikers Tieck ist es, wenn er nicht nur die leicht erklärlichen Ausschreitungen in der Kostümreform, sondern diese überhaupt, soweit sie nach historischer Genauigkeit strebt, ablehnt. Auch hier faßt ein Aufsatz der späteren Jahre[1] seine Anschauungen zusammen.

---

[1] Kostüm 1825. IV, 4ff.

Er verteidigt einen unkritischen Zustand mit einem Rückblick auf vergangene Zeiten, wo die historischen Bedürfnisse mit einer allgemeinen Unterscheidung im Kostüm befriedigt waren, und man mehr auf geschmackvolle Kostümierung sah. Da wurde niemand „gestört, wenn Ritter, Knappen und Fräulein nicht genau der Zeit nach gekleidet waren“, „weil man jene früheren Zeiten fast nur aus den dramatischen Gedichten kannte“ und das Hauptaugenmerk mehr auf Spiel und Ausdruck als auf Kleider gerichtet war.

Seitdem ist die Liebhaberei für gelehrtes Kostüm ins ungemessene gewachsen, durch persönliche Eitelkeit der Schauspieler unterstützt. Diese Art führte dazu, das Unwesentliche in den Vordergrund zu drängen, abgesehen davon, daß es ein nutzloses Beginnen bleibt, denn eine vollkommene Wahrheit auf diesem Wege zu erreichen, ist unmöglich. „Wenn man erst Kleinigkeiten untersucht, nachschlägt, deshalb korrespondiert, sich aus fernen Gegenden belehren läßt, ob ein Soldat damals diese oder jene Nuance einer Farbe getragen habe, so liegt es als Notwendigkeit ganz nahe, sich das wirkliche lederne Koller zu verschaffen, in welchem Gustav Adolph fiel, oder Wallenstein ermordet wurde, und Karl der Kühne und seine Ritter müssen sich aus der Schweiz erst die Helme und Rüstungen verschreiben, die dort aufbewahrt werden.“

So sehr derartige Einwendungen gegen überhandnehmende historische Grübeleien berechtigt sind, konnte der Dichter doch die ganze Kostümfrage nicht ärger mißverstehen als hier, wie sich weiter unten auch noch klarer ergeben wird. Es handelt sich dabei nicht um eine „naturalistische“ Nachbildung gerade des Kostüms, das etwa Wallenstein trug, sondern die Frage lautet wohl allgemeiner: wie kann und muß man den erweiterten historischen Kenntnissen des Publikums auch auf der Bühne Rechnung tragen?[1] Das ist nichts weiter als ein Zugeständnis an den entwickelten Zeitgeschmack, wie z. B. das achtzehnte Jahrhundert

[1] Flüchtig hatte Tieck diesen Gedanken gestreift, wenn er erklärt: weil man die ältere Zeit ehemals nur aus dramatischen Gedichten, also ganz unvollkommen kannte, wurde niemand durch ungenaues Kostüm gestört. Diesen Zustand schilderte er ja dann als das Ideal. Übrigens läßt er den Gedanken vollständig fallen, ohne naheliegende Folgerungen zu ziehen.

eine genauere Vorstellung von den Römern hatte als etwa das fünfzehnte.

Aber selbst wenn wir die höchste Vollkommenheit erreichen, fährt Tieck fort, ohne zu sehen, daß es sich hierum gar nicht handelt, was hätten wir damit gewonnen? Würde das Theater nicht eine Musterkarte verschiedener Volkstrachten in vielen Jahrhunderten werden? Das mache die Bühne doch nicht zum „Spiegel der Zeit", wenn man möglichst viele Kostümbelehrungen durch sie erteile.

Würde sich diese Theorie nur gegen Ausschreitungen wenden, die „Kupferstiche, Rüstkammern, Leichensteine" auf das Genaueste und Kleinlichste studiert hat, so würde man Tieck unbedingt recht geben müssen. Er sieht aber von vornherein in dem ganzen Bestreben nur die Möglichkeit zu Überschreitungen.

„Vieles, was ehemals und noch gegenwärtig getragen und durch die Mode gerechtfertigt wird, ist unschön, oft sogar häßlich" — so allgemein ausgesprochen ein anzuerkennender Grundsatz. — „Keine Dame", heißt es weiter, „wenn sie etwa eine Geliebte von 1740 spielen sollte, würde sich in einer leidenschaftlichen tragischen Rolle bewegen lassen, jetzt in jenen ungeheuren Reifröcken, den mit Pomade hoch aufgetürmten Haaren . . . aufzutreten."

Ja aber hängt das nicht von dem Maß historischer Treue, das der Dichter selbst in dem Stück anwendet, ab?

Es handelt sich hier um die weitergehende Frage: welche Zeit stellt der Dichter in historischen Stücken eigentlich dar? Es gibt Dramen, die wirklich um 1740 spielen, wenn nämlich ihr Problem nur aus der Anschauung und dem Geiste dieser Zeit zu begreifen ist. Sie machen gewisse historische Voraussetzungen und erfordern daher im Einklang mit dem Zeitkolorit auch historische Genauigkeit des Kostüms.

Wer aber weiß nicht, daß eine feine Dame der Rokkokozeit soweit im Banne der Etikette stand, daß sie auch ihre Gefühle äußerlich beherrschen konnte und niemals eine leidenschaftliche Erregung zur offenen Schau getragen hätte? Der Dichter, der ihr dennoch diese tragische Gewalt des Ausdrucks gibt, schildert eben nicht etwa die Ereignisse, wie sie sich am Hofe eines Ludwig XV. abspielten, er entlehnt von dort her den Vorgang und legt ihm ein modernes Problem aus der Geistesauffassung

seines Jahrhunderts zugrunde. Also braucht er um so weniger ein historisches Kostüm, da er gar nicht die alte Zeit darstellt? Keineswegs, wir sagten, er stellt sie innerlich nicht dar, äußerlich will er gewiß den Eindruck beim Zuschauer erwecken, er sei für wenige Stunden an den französischen Hof, wie er um 1740 war, versetzt. Also soll der Künstler doch sein Kostüm auf Grund genauer Studien auswählen und der verlangten Zeit bis ins kleinste anpassen, um nicht gegen die Illusion der Zuschauer zu verstoßen? Auch das nicht.

Das 16. und 17. Jahrhundert erlaubte und verstand es, wenn die Maler vergangene Szenen im Kostüm der eigenen Zeit wiedergaben, das beginnende 19. Jahrhundert war nicht mehr so naiv, und die Entwickelung gerade der Theaterkostümfrage zeigt das Recht neuer Ansprüche in dieser Hinsicht. Wo aber zieht man hier gerechterweise die Grenze, lautet dann die Frage. Die Kostümgenauigkeit, wird man sagen können, soll so weit gehen, wie die allgemeinen historischen Vorstellungen eines Jahrhunderts reichen; sie soll da aufhören, und hier kann man Tieck beistimmen, wo sie droht, gelehrt zu werden. Othello in einer roten Generalsuniform auftreten zu lassen, wie es Tieck verteidigt, widerstrebt den Kenntnissen eines jeden einigermaßen Gebildeten. Ob freilich dieser Othello einen Schwertgriff besitzt, den man in Venedig hundert oder fünfzig Jahre vor seiner Zeit trug, das zu beurteilen, ist lediglich Sache des Kenners und verdient auf der Bühne keine absolute Genauigkeit.

„Soll etwa in der ‚Athalia‘ der Hohepriester mit klingenden Schellen erscheinen?“ fragt Tieck einmal. — Gewiß nicht, wäre darauf zu erwidern. Denn wer unter den Zuschauern wird im allgemeinen von einem Priester mehr als die Vorstellung eines eben priesterlichen Gewandes haben und wer möchte wissen, daß dieser Priester zu gewissen Zeremonien Schellen trug?

Daß sich zu dieser kurz skizzierten Anschauung, die Rahel Levin im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts schon vertrat, Tieck noch nicht bekannte, geht aus den positiven Regeln hervor, die er nun für das Theaterkostüm gibt: „Jede Kunst hat ihre eigentümliche Wahrheit und kennt jene wirkliche außenliegende gar nicht. . . . Es gibt mit einem Wort ein Theaterkostüm, wie es ein Maler- und Bildhauerkostüm gibt; von diesem wird der verständige Schauspieler nur wenig abweichen, um dieses und jenes

Volk, oder einen scharfgezeichneten Charakter zu nuancieren; diese Modifikationen werden aber auf einem allgemeinen Elemente ruhen, auf einer poetischen und malerischen Theatertracht, die in solchen Hüten, Mänteln, Wämsern und Stiefeln vielleicht niemals so getragen wurde."

Diese Theorie durch einen psychologischen Motivierungsgrund bekräftigend, fügt Tieck hinzu: da der wahre Dramatiker uns doch unmittelbar in die Begebenheiten als gegenwärtig versetze, können wir den „Zauber eines fernen Raumes, einer alten Zeit" überhaupt nicht gebrauchen. So gipfelt seine Theorie in der Forderung nach einem „poetisch allgemeinen Theaterkostüm".

Von bedeutenderem Wert sind des Dichters kurze Ausführungen über die Kostümfrage für Shakespeares „mythische Tragödien": Macbeth, Lear, Hamlet.

Ließe man etwa den Lear in der Kleidung eines britischen Häuptlings jener fabelhaften Heidenzeit auftreten, gesetzt, man könnte sie durch Studien feststellen, wie könnte sich dieses Äußere mit den modernen Gesinnungen und Hofverhältnissen des Stückes, mit den Anspielungen auf neue Begebenheiten u. a. vertragen? Und will man etwa den Hamlet als Dänenprinzen in der Kleidung, wie sie Saxo Grammaticus kannte, darstellen?

Eine ergänzende, bestimmtere Anweisung findet sich in dem Dresdener Regiebuch des „Macbeth", wo er im Sinne seiner Theorie angibt: „König und der Krieger sowie die übrigen, niemals in der Tracht der schottischen Hochländer. — Als Helden in der angenommenen Rittertracht" (I, 1.).

Leider bleibt es bei den kurzen Versuchen, eine für die Shakespearedarstellung so wichtige Frage in den Vordergrund der Aufmerksamkeit zu stellen. —

Wieder werden Tiecks festgelegte Meinungen durch Vergleichung mit W. Schlegels Anschauung lebhaftere Bedeutung gewinnen.

Mit einem Ausfall gegen die pedantische Antiquitätenkrämerei seiner Zeit beginnt auch er die Erörterungen über dieses Thema.[1] Und wie bei Tieck folgt ein romantisches Bedauern über entschwundene Zeiten.

Wenn die Griechen bloß eine Unterscheidung von barbarisch

---

[1] Vorlesungen III, 45—47. III, 253f.

und gebildet anerkennen mochten, wenn die Malerei des Mittelalters für die Heiligen eine ideale Tracht, für untergeordnete Zuschauer das Kostüm ihres Volkes und ihrer Zeit wählten, so sei in dieser Art ein tieferer Sinn als bloß das Naive zu entdecken. Nämlich „ein kräftiges Bewußtsein von der allgemeinen Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Überzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen, und auch forthin zugehen werde: diese Gefühle unserer Altvordern waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung."

Romantischer konnte sich Schlegel nicht äußern, als wenn er das Naive zum Ideal und Kraftbilde erhebt. So kommt er erneut mit Tieck zusammen und hebt die einfache Kostümierung der Shakespearebühne hervor, deren Grundlage die Tracht der Zeit mit einigen Ausschmückungen gewesen wäre.

Zurückblickend zieht er nun über die Kunst, die bei den Antiquaren um ein Almosen von poetischem Kostüm bettele, her, muß aber sogleich auch anerkennen, daß wir zu jenem naiven Standpunkt, der, nur auf innere Wahrheit der Darstellung bedacht, sich über Anachronismen im äußeren ruhig hinwegsetzen konnte, niemals wieder zurückkehren sollen. Er bleibt indes für ihn wie für Tieck das entschwundene „goldene Zeitalter".

Die Ausführungen über diese Frage in den „Vorlesungen" bleiben rein negativer Natur; positivere Ergänzungen erfahren sie in einigen Kostümbesprechungen der Berliner Rezensionen aus dem Jahre 1802.

Hier richtet er seine Erörterungen gegen die erwähnte Art des prunkvollen Flitterkostüms, das durch ungeschickte Drapierung oder Zusammenstellung den Schauspieler behindert, für den Zuschauer lächerlich wirkt.

Er schildert Madame Meyer als Kleopatra[1] und erklärt ihren Anzug für entsetzlich. „Über einem schwarzen oder dunkelblauen Gewande hatte sie vom Gürtel an herunterwärts ein zweites purpurnes, von starkem seidenem Zeuge und mit reich gestickter Borte: dies war nach vorn zu in bauschigen Falten heraufgezogen und ließ dann in der Mitte einen wunderlichen langen gestrickten Zipfel herunterhängen. Auf dem Kopfe hatte sie ferner einen

---

[1] Schr. IX, 223.

schweren gelbbraunen wollenen Schal statt Mantels, der auf der Stirn unter dem Diadem befestigt war, so daß er die Haare gänzlich verdeckte . . . solch ein schweres Zeug auf dem Kopfe! Ist es zu verwundern, daß die Königin bei der Hitze des dortigen Klimas verwirrt im Kopfe wird und auf tolle Pläne gerät?“

Eine der ausführlichsten Stellen sollte hier Platz finden, um Schlegels Entrüstung gegen die damalige Art der Kostümierung, die ein weder künstlerisch noch historisch zu nennendes Gemisch bildete, begreiflich zu machen. Wir erinnern uns, daß selbst in Berlin trotz Ifflands reinigender Bestrebungen geschmacklose Ausschreitungen nicht selten vorkamen. Andere Kritiken Schlegels liefern genügenden Beweis dafür, enthalten aber, soweit sie diesen Punkt behandeln, nichts Bedeutendes weiter.

Tieck verwarf ohne Rücksicht auf den Zeitgeschmack jede gelehrte Kostümbehandlung. Der klassische Kunstkenner W. Schlegel fügt sich, da der ideale Zustand nun einmal unerreichbar geworden ist, besser in die Zeitforderungen. Die verkehrte, wüste Prunksucht mit gelehrten Studien gemischt, hatte er bekämpft, die ernstere Behandlung dieses Problems verwirft er nicht. „Jetzt ist man endlich auf einen reineren Geschmack zurückgekommen, auf einigen Haupttheatern wird das Kostüm wirklich gelehrt und in einem strengen Stil beobachtet.“ Besondere Aufmerksamkeit erweckt bei ihm die neuartige Beachtung der Antike, wobei die Vorliebe für dieses Zeitalter sein Urteil beeinflußt. Schon 1802 ließ er mit genauester Beobachtung antiker Angaben den Bildhauer Friedrich Tieck zu der Jon-Aufführung antike Kostüme entwerfen.[1]

Und wie er bei den Griechen die Kontrastierung als Grundlage des Kostüms zu erkennen glaubt, so wünscht er eine gleiche Wirkung auf dem modernen Theater: „Die Tracht des Bodestor, als des Abgesandten einer reichen, aber barbarischen Nation, war vortrefflich gegen die römische einfache Großheit . . . kontrastiert.“[2]

So führt ihn sein Hang zur Klassizität selbst gegen die in den „Vorlesungen“ ausgesprochene Abneigung zu einer geradezu gelehrten Genauigkeit wenigstens in bezug auf das antike Kostüm.

---

[1] Vgl. Waitz, Caroline Schlegel II, 166.

[2] Schr. IX, 186.

In mehreren Kritiken hebt er die Kostümierung nach den Angaben eines gelehrten Altertumskenners hervor, sie als vortrefflich bezeichnend. —

Der Versuch, eine bestimmte Anschauung der übrigen Romantiker über diese Frage festzustellen, könnte nur zu haltlosen Vermutungen führen, da es hier noch mehr als in der Schauspielkunst ganz an geeigneten Erörterungen fehlt.

Gelegentliche, wieder rein impressionistische Äußerungen Caroline Schlegels zeigen die Beeinflussung durch die klassizistische Richtung ihres Kreises. Die Lobpreisung des „artigen untereinander Kontrastierens“ kehrt auch bei ihr wieder, sowie sie auch bei der Jon-Darstellung zu rühmen weiß, daß die Kleidungen genau nach Zeichnungen antiker Trachten verfertigt waren und „lebendig gewordene Bilder zu sein schienen“. Da sie im übrigen für das Bunte, Mannigfaltige prächtiger Dekorationen und Kostüme nicht unempfindlich ist, ist zu schließen, daß ihr Urteil mehr von einem gefühlsmäßigen „Gefallen“ als von einer festgefaßten ästhetischen Meinung bestimmt wurde. Dies hat daher zwar seine Bedeutung, wo es gilt, das Wesen der Frau in der Romantik zu zu erfassen, für eine Theorie der Theaterkunst erscheint es aber bedeutungslos.

Sechstes Kapitel.

Organisation.

Das 18. Jahrhundert hatte die Gründung deutscher Nationaltheater als eine seiner wichtigsten Aufgaben betrachtet. Das Streben nach Einheit und Harmonie im Spiel, nach Organisation und Leitung überhaupt, war das treibende Motiv gewesen, wenn man den Schauspieler in einen bestimmten Kreis gebannt und an Ordnung gewöhnt haben wollte.

Die Romantik mit ihrer scharfen Tendenz, das nationale Element in der Bühne zu betonen und zu fördern, mußte dieser Strömung günstig gegenüberstehen. Und es ist nur nötig, auf Tiecks Lobpreisung eines echten deutschen Nationaltheaters unter Schröder hinzuweisen. Aber der mühsam geschaffene Stand nahm bald Formen an, die man nicht vorausgesehen hatte. Die

stehenden Theater neigten allzu leicht zu Prunksucht und Dekorationswut. „Da die Theater gewissermaßen Staatsanstalten geworden sind, so vertritt eine gesicherte Kasse alle Ausfälle. Es ist gar kein Verhältnis, was die Theater ehemals, mit den jetzigen verglichen, wohlfeiler waren. Nicht bloß die gesteigerten Gehalte, sondern die Verwöhnung, eine unnütze, oft geschmacklose, nicht selten widersinnige Pracht zu zeigen, veranlaßt die meisten Ausgaben.“[1] Und eine Besserung erscheint Tieck nur möglich durch eine radikale Umgestaltung, indem man wie von vorn wieder anfängt: so entsteht in ihm der Traum einer Reorganisation des verderbten Bühnenwesens durch Zurückführung auf den einfachen Zustand der Wanderbühnen. „In Buden, bei wenigen Dekorationen, mit einfachen Kleidern, bilden sich vielleicht echte Schauspieler wieder, denen sich nach und nach Komödienschreiber, dann Dichter anschließen, der Bürgerstand, die echte Volksklasse, will sich nach seiner Arbeit vollständig ergötzen, der Gebildete, sei es Gelehrter oder Geschäftsmann, vereinigt sich mit diesen, aus der Liebhaberei wird Bedürfnis, und das Talent erhebt sich wieder zur Kunst.“[2]

Große, augenblickliche Verstimmung trieb den Kritiker hier offenbar in einen theoretischen Widerspruch. Er, der die einheitliche Entwickelung der Bühne und Ausbildung des Ensemblespiels nachdrücklichst betonte, erblickt plötzlich die Quelle der Rettung in einer Auflösung der stehenden Bühnen. Das ist offenbar eine Verwechselung des Volkstümlichen mit dem Primitiven, als käme nur in diesem das Nationale zum Ausdruck.

Neben den rein künstlerischen Vorteilen hatte man von den organisierten Theatern die Hebung und bürgerliche Festigung des Schauspielerstandes erwartet, und Ifflands Bemühungen in dieser Hinsicht werden stets ein bemerkenswertes Kapitel der Theatergeschichte bilden.

Aber auch hier stellte sich, leicht erklärbar, ein Mißstand heraus, der A. W. Schlegel veranlaßt, ihn gegen den Vorteil gleichförmiger Entwickelung, die die Nationaltheater boten, in die Wagschale zu werfen.[3]

---

[1] Kr. Schr. IV, 161.
[2] Kr. Schr. IV, 168.
[3] Vorlesungen III, 420 Anm.

Schauspieler, die durch eine gesicherte Stellung nicht auf den Wettstreit mit bedeutenden Nebenbuhlern angewiesen wären und der Gunst oder Ungunst des Publikums enthoben zu sein glaubten, verfielen in Bequemlichkeit und vernachlässigten ihre Kunst. Die Nationaltheater würden „eine wahre Verpflegungsanstalt für versauerte oder durch Trägheit vernachlässigte Talente". Denn es bedarf der Schauspieler einer gewissen „leichtsinnigen Begeisterung für die Kunst", und er „rostet" bei gesicherten Lebensverhältnissen. „Sobald die bürgerliche Ängstlichkeit, sich und Frau und Kindern ein mäßiges Auskommen zu sichern, sich seiner bemächtigt, so ist es um alle Fortschreitung geschehen."

Gerade das Problem der bürgerlichen Stellung des Schauspielers hatte aber in der Entwickelung seit den Prinzipalschaften nach einer notwendigen Lösung gedrängt, und welchen Beschränkungen und Entsagungen, Mühen und Widerwärtigkeiten war der Schauspieler unterworfen, solange er nur dem „ehrlosen" fahrenden Stand angehörte.

Die Romantiker hatten die Neigung, den Künstler überhaupt als ein schrankenlos dahinlebendes Individuum anzusehen. So kam es, daß sie den Wert der neuen Errungenschaft nicht richtig erkannten. Und mag es dahingestellt sein, ob die National- oder Hoftheater die Lösung künstlerischer Schwierigkeiten bringen konnten, den wahren Grund des Verfalls des Schauspielertums bezeichnet E. Devrient einsichtiger:[1] „Nicht weil die Kunst zu dem äußeren Wohlergehen gelangt war, dessen alle Kunst zu ihrer Blüte bedarf, war sie verfallen, sondern weil sie dies Wohlergehen nicht zu seinem echten Zweck zu benutzen vermochte, weil man ihr, um den Preis des äußern Wohlergehens, ihren Standesgeist und den Mittelpunkt und Lebensnerv ihres Gesamtwillens und ihrer Gesamttätigkeit: die künstlerische Leitung im allgemeinen entzogen hatte."

[1] E. Devrient II, 285.

Siebentes Kapitel.

Repertoir, Publikum, Kritik.

In den Einleitungen zu den „Dramaturgischen Blättern“ sucht der Verfasser den Tiefstand des deutschen Theaters auf seine außerhalb der Bühne liegenden Ursachen zu prüfen. Als Ergebnis werden zwei Tatbestände festgestellt, an denen jene im wesentlichen kranke: einmal verhindere eine ungünstige dramatische Literatur das Aufblühen der Bühnen und sodann nicht weniger das unfruchtbare Verhältnis von Theater und Publikum zueinander.

Mit den Kleingemälden und Rührungsstücken begann das erste Übel, da sie dem Zuschauer falsche Sentimentalität einimpften. Lessing kam und führte das bürgerliche Drama zum Höhepunkt, aber die Folgezeit zog seine Prosa ins Nüchterne herab.[1] Eine Gegenströmung leitete Schiller ein, der aber zu einer eigentlichen Gefahr der Bühne namentlich auch durch Fortbildung einer unverständigen Schule wurde, die lyrische Elemente ins ungemessene steigerte.

Eine „chaotische Anarchie“ nennt A. W. Schlegel[2] dieses Repertoir, in dem allerlei geboten wird: Ritterstücke, Familiengemälde und rührende Dramen; und doch bleibt es ein armseliger Reichtum, denn nur selten finden sich darunter Werke „in größerem oder gebildeterem Stil“. Und gleich einmütig wenden sich beide Kritiker gegen die vielen Übersetzungen französischer Lustspiele, geistloser Machwerke. —

Inwieweit ist das Publikum, insbesondere die Kritik, mit verantwortlich für die Mißstände der Bühne, lautet die zweite Frage der Polemik Tiecks.

Das Publikum ist unkritisch oder parteiisch, klingt die einfache und schroffe Erwiderung zurück. Mit dem gleichen Angriff hatte einst auch der junge Dichter begonnen; damals war es das Berliner Publikum gewesen, das die satirischen Komödien seiner Unwissenheit und Effekthascherei wegen verspotteten. Der ge-

---

[1] „Kómm Wandrer und sieh das Platteste“, möchte Fr. Schlegel über die Theater gesetzt haben (Minor, Jugendschriften II, 342).

[2] Vorlesungen III, 420.

alterte Dramaturg erhebt die Stimme des Tadlers, nicht mehr des verlachenden Übermutes, gegen ein ganzes Volk.

Vom Historischen, das sich als Vergangenes für ihn stets mit Natürlichkeit identifiziert, nimmt er seinen Ausgang.

„Als unser deutsches Theater sich bildete, gewann es dadurch Kraft, daß es sich lange fast selber überlassen war.“ Der Satz könnte fast paradox klingen, fände er nicht eine nähere Begründung. Nicht groß war die Zahl der Freunde und Beschützer des Theaters in damaliger Zeit, aber die sich ihm zuwandten, waren wirkliche Theaterkenner. Und die Gesellschaften ihrerseits bedurften aller Anstrengung, um Zuschauer herbeizuziehen, sie mußten also Leistungen aufweisen können, und so bildeten sich große Talente. Das schöne Verhältnis zwischen Bühne und Publikum dauerte fort, noch als die ersten stehenden Theater gegründet wurden, besonders aber zu Schröders Zeit.

Die historische Genauigkeit dieser Tieckschen Ausführungen ist nicht einwandfrei. Er sieht die alte Stellung des Theaters zu ideal an. Einmal fand gerade die große Volksmasse an der Bühne den lebhaftesten Genuß, sie zu befriedigen dienten aber mehr derbe als künstlerische Leistungen. Die letzteren und das Aufwachsen der Talente konnten erst eintreten, als an das Theater größere Aufgaben gestellt wurden. Der Menge des Publikums behagte dies Zunehmen der Kunst auf der Bühne aber keineswegs. Gerade Schröders Kämpfe bieten dafür ein tragisches Beispiel.

Allmählich, erörtert Tieck weiter, drängte die Masse zu diesem Genuß, der Besuch des Theaters wurde Mode und dieses selbst Versammlungsplatz gelangweilter Leute, die, selbst kritiklos und unterhaltungssüchtig, vom Direktor großen Aufwand in Dekorationen und Kostümen verlangten. So treten Schaulust und Sinnenreiz an die Stelle echten Kunstgenusses.

„Jedes Volk will auf der Schaubühne nur den mittlern Durchschnitt seiner eigenen Oberflächlichkeit schauen; man müßte ihm denn Helden, Musik oder Narren zum besten geben“, so spottet wieder der junge Fr. Schlegel[1] über das Publikum, das außer an Familiendramen an rohen Ritterstücken, Opern und Possen allein Gefallen findet.

Das wahre Publikum hat nach dem Dresdener Dramaturgen

---

[1] Minor, Kritische Jugendschriften II, 183.

die Aufgabe, durch Lob oder Tadel, durch Aufmunterung oder Verachtung veredelnd zu wirken. Wie wird statt dessen aber kritisiert? Von einer blinden Menge, die urteilslos ist, oder von eigensinnigen Kritikern, die aus Parteilichkeit und nach beschränkten Systemen loben und tadeln.

Zwischen Direktion und Publikum muß ein Wechselverhältnis bestehen. Gegenseitiges Entgegenkommen gegenüber berechtigten Wünschen und Forderungen, Meinungsaustausch und Unparteilichkeit sollen die Grundlage dafür bilden.

Historische Ableitung unterstützt auch die Verurteilung der Kritik, gleichfalls die wenigen Kunstverständigen am Anfang und das immer größere Eindringen der seichten, unkundigen Masse hervorhebend.

Der Kritiker aber, will er wahrhaft wirken, muß rein sachlich, offen und ehrlich sein. Er darf nicht mit seinem Namen zurückhalten, weil die Persönlichkeit des Schauspielers ihm ja auch ganz preisgegeben ist. Anderseits hat der Zuschauer, weil der Darsteller ihm mit seiner Person offen entgegentritt, auch das Recht zu loben oder zu tadeln. Der Tadel soll den Künstler belehren, das Lob soll ihn belohnen, weil er aus seiner Hervorbringung nichts in den nächsten Augenblick rettet.

Es scheint beinahe, als seien diese Grundsätze, so richtig sie an sich auch sind, in ihrer immer wiederkehrenden Deutlichkeit etwas auf Dresden zugeschnitten, wo man Tieck, wie im ersten Teil der Arbeit gezeigt wurde, die kritische Tätigkeit neben der am Theater arg verübelte. Und die Einschränkung, die dort gemacht wurde, konnte sich auch nur auf die Verbindung beider Beschäftigungen beziehen. Er vergaß eben, daß er nicht zu den unbeteiligten Zuschauern gehörte; sie freilich haben das Recht zu Beifalls- und Mißfallensbezeugungen. Denn wo man es ihnen hat nehmen wollen, erklärt A. W. Schlegel, in diesem Sinne auch nur den unbeteiligten Zuschauer meinend, „ist eben dadurch die Unterhaltung gelähmt, und das Schauspiel hat seinen anziehendsten Reiz verloren“.[1]

Wie mit erhobener Stimme des Predigers vor tauben Ohren faßt Tieck in der erwähnten Einleitung noch einmal alles zusammen, was er gegen die verkommene Bühne herauszuschleudern

---

[1] Schr. XI, 213.

hat: „Tragödienschreiber wie Spieler“, schließt er leidenschaftlich, „Lustspiel und Ballett und Dekoration, Kostüme und gräßliche Mordgeschichten, alles mit Dichtern und Tänzerinnen und Schauspielerinnen im Bunde, arbeitet nur dahin, den groben Sinnenreiz zu erwecken, sei es auf welche Art es wolle, und Kunst, Kritik, Satire, Scherz und Witz schweigt nicht nur dazu, sondern strengt sich, zwar in Schwäche sich abmühend, im Gegenteil an, das Beginnen mit Bitterkeit oder Lob, in Gedichten oder Abhandlungen zu rechtfertigen.“

Die Grundsätze einer Theaterkritik, die er mit einem fast heiligen Eifer an vielen Stellen der kritischen Schriften immer wieder und wieder zum Ausdruck bringt, verdienen eine dauernde Beachtung um der reinen Sachlichkeit willen, die sie fördern, um des künstlerischen Ernstes willen, der alle Voreingenommenheit und persönlichen Beweggründe aus dem Tempel der Kunst verbannt. Und als eine direkte Bekämpfung der verachteten Kunstrichterei ist die romantische Kritik zu verstehen; die Theorie von den Aufgaben der Kritik, fand die einfachste Erläuterung durch die praktischen Beispiele. Warf man jenen elenden Skribenten in „schönen Bibliotheken“ hauptsächlich Unsachlichkeit vor, so stellten Tieck und Schlegel bei ihrer Theaterkritik, von Lessing und Herder lernend, als ersten Grundsatz auf: nicht bloß zu kritisieren, sondern zuerst in das innere Gebäude des dargebotenen Kunstwerkes einzudringen. Selbst kleine Kunstwerke sind aber die Kritiken des romantischen Dramaturgen. Blieb ihnen dennoch die unmittelbare Wirkung und schöpferische Umgestaltungskraft versagt, so lag es zum Teil daran, daß ihm die unbeugsame klare Natur eines Lessing fehlte. Und war der Hamburger Dramaturg in der Kritik der Schauspielkunst immer empirisch, induktiv verfahren, so konnte der Dresdener Dramaturg sich zum eigenen Schaden von einer deduktiven Methode nicht immer freihalten.

Schlußkapitel.

Ausblick.

Einer Untersuchung über die Entwickelung der romantischen Theaterkritik und ihrer Fortwirkung, die sich bis in die Zeit des Jungen Deutschland verfolgen ließe, müßte die Beantwortung einer andern wichtigen Frage vorausgehen.

Bis in die 50er und 60er Jahre war das deutsche Theater durch das sogenannte Virtuosentum großen Veränderungen unterworfen. Die Romantik, so sehr gerade Tieck die neue Erscheinung bekämpfte, stand mit ihr in engerer ursächlicher Verbindung, als sie selbst es sah oder sehen mochte. Hatte sie doch das Recht und die Freiheit der künstlerischen Subjektivität laut verkündet und gelebt, und hatte sie doch selbst bedenkliche Feinde für ihre und jede Kunst heraufbeschworen, indem sie an Stelle der Freiheit allzuleicht Willkür setzte.

Aber nie konnten Theorien allein den lebendigen Einfluß gewinnen, stand ihnen nicht eine erläuternde Praxis zur Seite. Und auch für sie hatte das romantische Zeitalter gesorgt. Mittler zwischen dramaturgischer Theorie und dem Theater bleibt stets das Drama. Es war ein nicht zu überschätzender Vorzug der Lessingschen Natur gewesen, daß er als Erläuterung seiner Kritiken die eigenen dramatischen Produktionen hinstellen konnte.

Das romantische Drama, wurde erwähnt, bedeutet im Grunde eine Auflösung aller dramatischen Form. Grundlage einer geschlossenen Darstellung kann aber wieder nur die geschlossene Technik des Dramas sein. Die willkürliche Freiheit, die die Romantiker hierin übten, mußte von schädlichem Einfluß auch auf die Bühnenkunst werden. Wieweit dabei die Spanier mitgewirkt haben, wieweit selbst Shakespeare beteiligt war, von dem die Romantiker mit Vorliebe entnahmen, was wir als letzten Rest mittelalterlicher Bühnentechnik anzusehen geneigt sind,[1] das wäre zu untersuchen, wollte man die Bedeutung des romantischen Dramas für das deutsche Theater feststellen. Für den Künstler jedenfalls lag eine große Gefahr darin, daß es nur Forderungen stellte und nicht sah, daß auch die Bühne aus dem Recht ihrer Natur fordern konnte.

---

[1] Tieck liebte besonders die älteren Historien Shakespeares.

So verstehen wir es, wenn Prutz[1] heftig und abfällig urteilt: Die Romantik „wandte sich von der übrigen Öffentlichkeit, so auch von der Öffentlichkeit der Bühne absichtlich, mit vornehmem Ekel ab; sie klagte laut, daß Iffland und Kotzebue herrschten, aber sie tat nichts, diese Herrschaft zu brechen; sie klagte laut über den Verfall der Bühne, aber sie rührte keinen Finger, ihm Einhalt zu tun, sie kritisierte alles, wußte alles, wies allem seine Gebrechen nach, aber außer diesen Klagen, diesen Kritiken und Vergleichen sie selbst leistete nichts.“

Nur für die eigene dramatische Produktion der Romantiker kann man dieses Urteil unterschreiben. Freilich, sahen wir, war auch die Theatertheorie von dem romantischen über der Erde Schweben nicht immer frei geblieben. Daneben aber gaben ihre, besonders Tiecks Ausführungen feinsinnige, auf Kenntnis und Einsicht beruhende Beiträge zur Theaterästhetik. Die Weltfremdheit schadete ihr; als es galt, die Theorie nun auch in Praxis umzusetzen, hinderte die reflektive Spekulation den Dresdener Dramaturgen daran.

In der Darstellung der theoretischen Anschauungen der älteren Romantiker fand unsere Aufgabe ihre Grenze. Sehr in das kulturhistorische Gebiet müßte die Arbeit übergreifen, die feststellen wollte, wie die geistige Richtung der Romantik nun allgemein in die Theaterkunst übergeht und deren Fortentwickelung mit bestimmt. Wie wir dort sagen müßten, in der praktischen Wirkung auf das Theater hat die Romantik neben dem vielen Schädlichen auch manches Gute gebracht, so können wir auch sagen: ihre Theorien haben neben manchen Verirrungen vieles Treffliche gebracht.

Mit Tieck begann die romantische Theaterkritik, mit ihm endet sie für die ältere Epoche ihren Lauf. Es ist daher innere Notwendigkeit, daß wir den Kreislauf der Entwickelung mit ihm schließen.

Rückhaltlos erkannte der Weimarer Dichter in Tieck einen bedeutenden Theaterkenner und -theoretiker an, und ein Eduard Devrient und Heinrich Laube, so sehr sie den Mangel seiner

---

[1] Prutz, Vorlesungen über Geschichte des deutschen Theaters. 1847. S. 393.

praktischen Tätigkeit bemerken, folgen ihm mit aufrichtiger Bewunderung.

Dem absprechenden Urteile von Prutz steht das wertschätzende zweier ebenfalls trefflicher Bühnenkenner gegenüber.

„Ungeblendet von literarischen Glorien haben Sie immer dem Gedeihen der Kunst nachgefragt, Sie haben die Sache der deutschen Schauspielkunst im Herzen getragen, an die doch das Gedeihen des Theaters geknüpft ist, Sie haben auf nur gesunde und naturgemäße Entwickelung gedrungen.“ Das sind die Worte des genialen E. Devrient, der sich damit zu dem von Tieck vertretenen wahren Natürlichkeitsprinzip bekennt.

Vorliegende Arbeit ging von der Frage aus, ob die ältere Romantik eine einheitliche Kunstanschauung aufweise.[1] Als deren einer Zweig sollte die Theorie der Theaterkunst besonders auf dieses Problem hin geprüft werden. Hat nun die Untersuchung, die wir jetzt rückblickend überschauen, als Ergebnis einen bestimmten Einheitszug zutage gefördert? Wir hörten zwar, daß die älteren Romantiker in einzelnen Fragen oft den gleichen Standpunkt einnahmen; in anderen unterschieden sie sich aber wieder so voneinander, daß die wenigen verwandten Meinungen sehr in den Hintergrund traten und sich bald ein Tieckscher und ein Schlegelscher Kreis gegenüber standen. Jener, der von eigentlich romantischem Geist erfüllt war und die Natürlichkeit als obersten Grundsatz aufstellte, hätte sich zu diesem, für den der Klassizismus die lebhafteste Anziehungskraft besaß, eigentlich in offenen Widerspruch setzen müssen, würde nicht die Romantik jene beiden Elemente, den Romantizismus und den Klassizismus, ständig nebeneinander geduldet haben. Nur bei wenigen Romantikern fanden sie sich vereinigt; sonst standen sie sich in den einzelnen Persönlichkeiten als den Trägern des einen oder des anderen gegenüber. Diese waren eben von zu verschiedener Geistesrichtung, waren von zu verschiedenen Standpunkten zu der theoretischen Betrachtung ausgegangen und strebten schließlich auch so verschiedenen Zielen zu, daß ein Zusammengehen auf einem Wege unmöglich war.

[1] Vgl. auch Hans Röhl, Die ältere Romantik und die Kunst des jungen Goethe. Berlin 1909.

Das romantische Individualitätsprinzip mußte sich bei der Ausbildung einer Theorie wie der vorliegenden besonders störend bemerkbar machen. Nicht nur daß es dieser Epoche an systematischen Fähigkeiten sehr fehlte, ihre Vertreter kümmerten sich auch gar nicht oder nur ganz flüchtig um die gegenseitigen Theateranschauungen. Wann lag es einem Tieck und A. W. Schlegel jemals daran, über diese Fragen in einen Meinungsaustauch zu treten, der zu einer ähnlichen Einheitsidee führen konnte wie Goethes und Schillers Zusammenwirken?

Auch auf die persönlichen Lebensumstände hatte sich das Prinzip der Subjektivität übertragen und sie waren auf die mangelhafte Ausbildung der Einheitstheorie nicht ohne Einfluß. Fast immer waren die älteren Romantiker räumlich voneinander getrennt; ein unruhiges Schicksal trieb den einen hierhin, den andern dorthin. Überdies nahm Tieck in diesen Fragen eine Ausnahmestellung vor den anderen ein, insofern als er allein eine leidenschaftliche, nie ermüdende Teilnahme für die Bühne zeigte, mit der die Theaterbeschäftigung der anderen nicht verglichen werden kann. Keiner von ihnen konnte daher jemals aus einem praktischen Wirkungskreise heraus seine Anschauungen ausbilden.

So also muß diese Untersuchung zu dem Schluß kommen, daß man von einer Theorie der älteren Romantik über das Theater zu sprechen nicht berechtigt ist, sondern nur von den Theorien der älteren Romantiker.

Register.

Ackermann 68.
Antike Bühne 94.
Aufklärung 12, 13, 35f., 57.

Babo 19.
Becker 70.
Beil 69.
Berliner Bühnenrichtungen 30, 94f.
Berliner Theater 8, 13f.
Böttiger, C. A. 14.
Brockmann 70.

Devrient, Carl 70.
Devrient, Eduard 10, 18, 27, 109, 116.
Diderot 34, 43.
Döbbelin 9.
Dresdener Bühneneinrichtungen 29, 87—93.
Dresdener Theater 24ff., 70.

Einsiedel 61ff.
Ekhof 34, 68.
Engel, J. 9, 13, 34, 61.
Englisches Theater, neueres 23, 79.
— — älteres 84f., 95.
Ensemble 73.
Esslair 69.

Fleck, J. J. F. 7, 9f., 13, 69.

Goethe 5, 39, 43f., 56.
Gottsched 5, 33, 68.

Hasenhut 70.
Hell, Th. 28, 29.
Herder 50.
Herz, H. 7.
Holberg 11.

Iffland 13, 14, 17, 30, 69.
Ironie, romantische 45f., 60.

Junges Deutschland 31.

Kean 23.
Kemble 23.
Kostümreform 30f., 100ff.
Kotzebue 12, 57.

Lange 20, 69.
Laube 31, 55f., 115.
Leipziger Theater 26.
Lessing 3, 6, 33, 34, 39, 42, 50, 51, 56, 60, 68, 74.
Levin, Rahel 7.
Liebich 23, 70.
Literatendirektionen 19.
Literaturkomödien 12, 14, 15.

Mendelssohn, M. 43, 60.
Münchener Theater 19.

Nationaltheater 9, 50ff., 107.
Nicolai, Fr. 13.
Novalis 3, 6, 41f., 66f.

Prager Theater 23.

Quietismus, romantischer 4ff.

Ramler 9.
Reineke 69.
Riccoboni, F. 34, 73.
Romantisches Drama 15, 16, 21, 37, 94.
Rötscher, Th. 31.

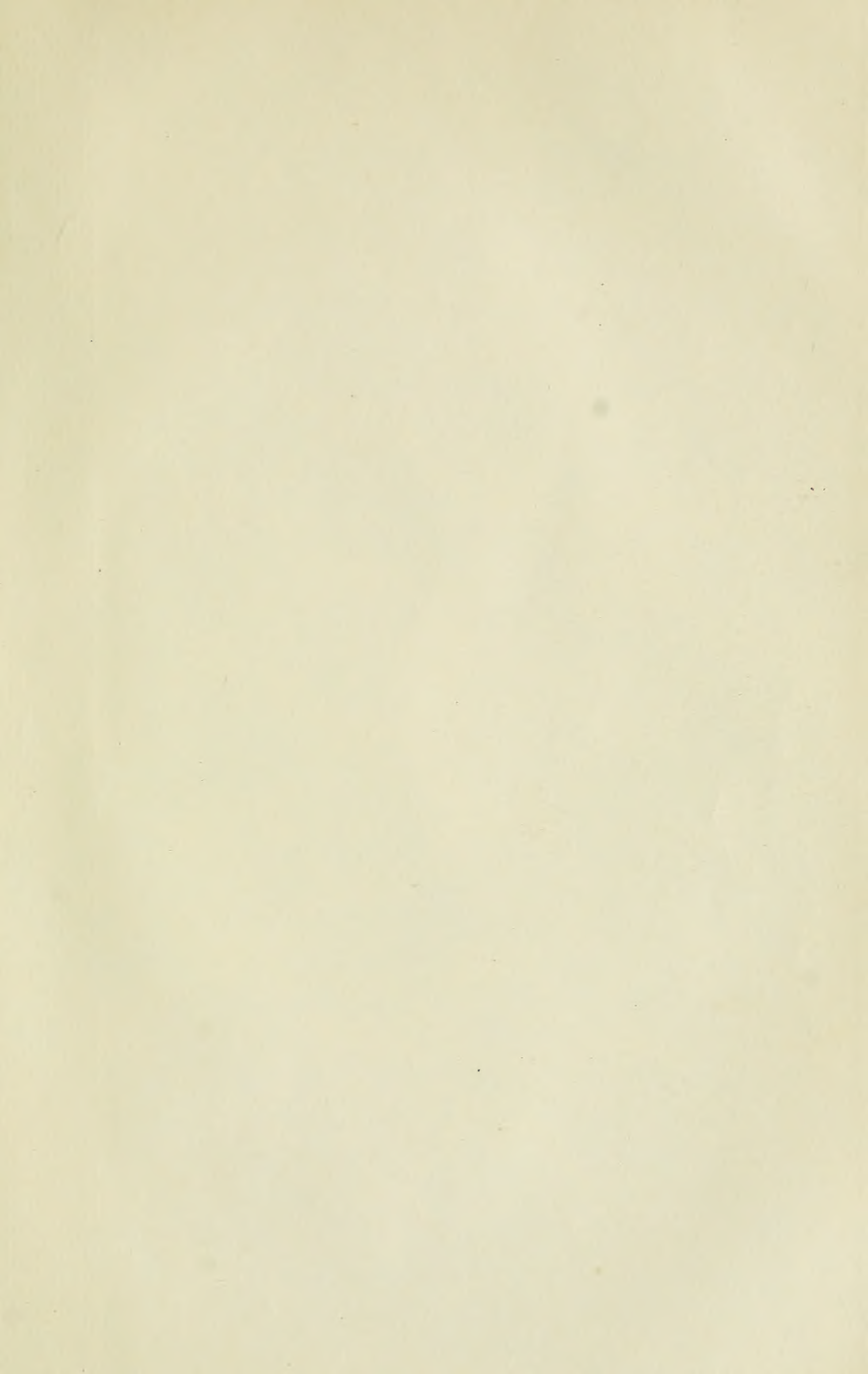
Schiller 44, 48, 51, 57.
Schlegel, A. W. 3, 15, 18, 21, 40, 41, 48ff., 52f., 55, 61ff., 71, 94, 97, 104, 108, 110, 112, 113.
Schlegel, Caroline 19, 72, 107.
Schlegel, Elias 34.
Schlegel, Fr., 4, 19, 20, 36, 40, 45 55, 60, 72f., 110, 111.
Schreyvogel 20.
Schröder, Fr. L. 12, 35, 68f.
Shakespeare 10, 16, 87ff.
Shakespearebühne 30, 75ff., 80f., 95f.
Solger, K. W. F. 3, 21.
Spanisches Drama 11, 15, 51.
Subjektivität, romantische 4f., 36f., 109.
Süddeutsches Theater 27.
Sulzer 34, 51.

Theaterkultur, romantische 2, 36f.
Tieck, L. 3, 6, 7f., 10—16, 21—23, 25, 26ff., 29, 30f., 35, 37, 39, 40, 44ff., 52f., 56, 57—59, 67ff., 75f., 78, 81, 83, 96, 108, 110ff. u. a.

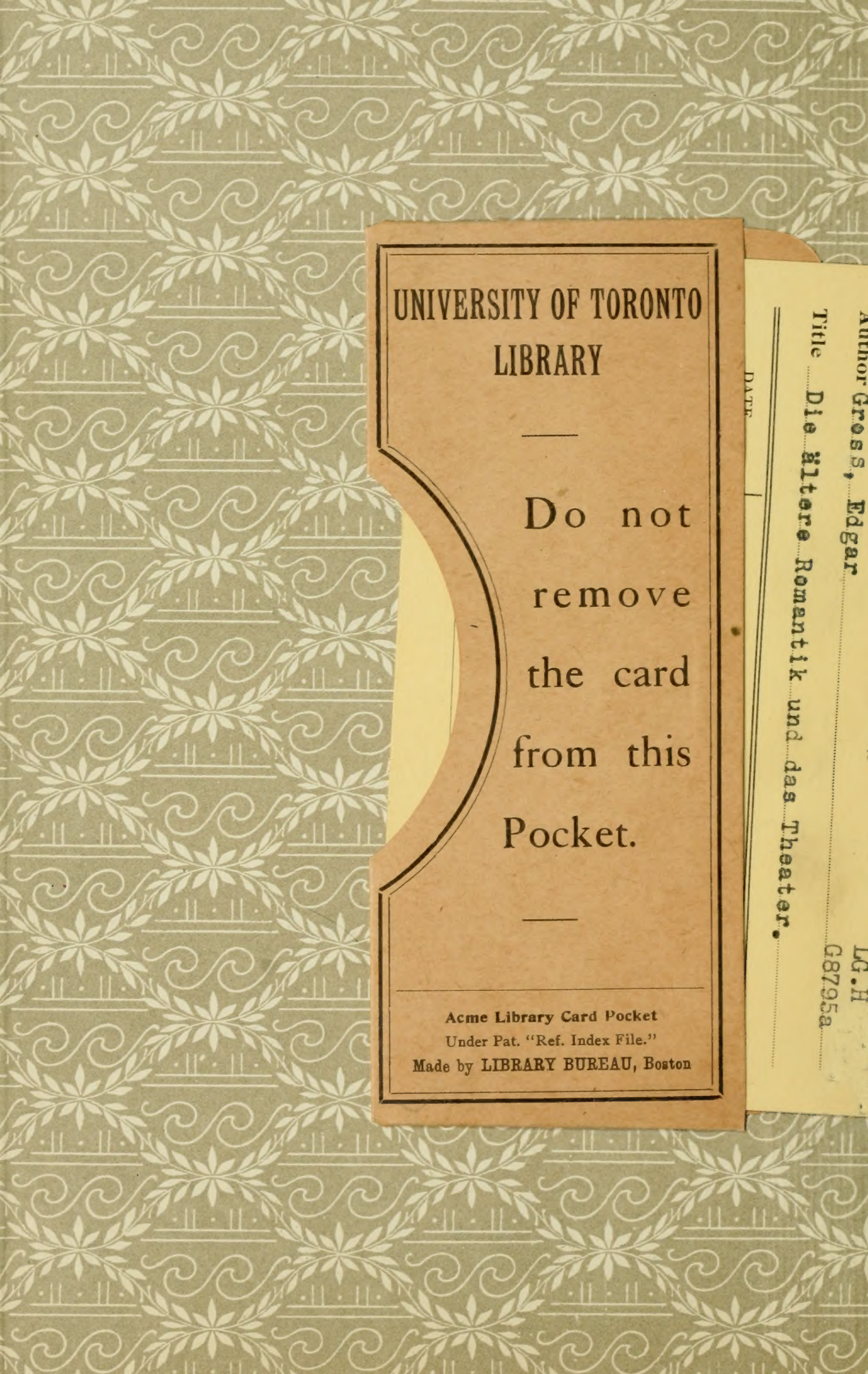
Unzelmann, Mme. 70, 71.

Wackenroder 6, 11.
Weidmann 70.
Weimarer Theater 16, 17, 56f.
Wiener Theater 20.
Wolff, P. A. 70, 71.









UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not
remove
the card
from this
Pocket.
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston
Author Gross, Edgar
Title Die ältere Romantik und das Theater.
LG.H
G8795a
DATE

